

Apostolo Zeno

in seiner Abhängigkeit von der französischen Tragödie.

Eine Quellenuntersuchung.

Inaugural-Dissertation
der Hohen philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Willy Pietzsch
aus Gera (Reuss).



Leipzig
Dr. Seele & Co.
1907.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Wülker.

Leipzig, den 18. Juli 1907.

Der Procancellar.
Des Coudres.

Meiner lieben Mutter
und
dem Andenken meines Vaters.

Einleitung.

Als das erste italienische Melodrama wird gewöhnlich die „Daphne“ (1594) des Rinuccini (1564—1621) aus Florenz betrachtet, denn dieser Dichter, der sonst vielleicht der Vergessenheit anheim gefallen wäre, war es, der als erster gemeinschaftlich mit einem Musiker den Versuch machte, die musikalische Darstellung mit der poetischen zu verbinden. Er brachte also in seiner „Daphne“ in Gemeinschaft mit einigen der berühmtesten Tonkünstlern und Komponisten der damaligen Zeit, Jacopo Peri und Caccini, ein Schäferspiel zustande, in welchem die Poesie mit der Musik den Triumph teilen sollte, der den beiden Künsten in dieser Vereinigung nicht entgehen zu können schien. Mit dem Beifall, den dieser erste Versuch fand, zufrieden, wagten sie sich nun an ein musikalisches Trauerspiel (tragedia per musica), und die „Euridice“ desselben Dichters, zu der drei Musiker die Musik lieferten, hatte einen solchen Erfolg, daß von dieser Epoche an in Italien der Sieg über die anderen Schauspiele entschieden war. Diese ersten Melodramen waren nicht durchkomponiert, wie wir dies heute bei unsern Opern finden, sondern es wurden nur die Chöre gesungen und nur die Intermezzi und Ballette in Musik gesetzt, allmählich aber auch in die Rezitation der fast lyrischen Stellen immer mehr Gesang eingemischt. Der Stoff und Inhalt taugte meistens nicht sehr zur Komposition, es fehlte den zu Grunde gelegten Texten an Handlung und innerem Zusammenhang. Rinuccini hatte keine wirklichen Nachfolger, und die melodramatischen Dichter des 17. Jahrhunderts legten weniger Gewicht auf den poetischen Wert ihrer Stücke, viel wichtiger war für sie die

äußere Ausstattung, die Inscenierung, die überraschenden Maschinerien und die prachtvollen Dekorationen, die die Augen des Publikums bestechen sollten. Ein Jahrhundert, in welchem die besseren Dichter der Italiener die Poesie nur innerhalb ihrer alten Grenzen notdürftig behaupteten, verstrich so, ohne daß in diesem langen Zeitraume irgendwie ein bedeutender Fortschritt in dieser Gattung wahrzunehmen gewesen wäre. Man suchte zwar den Stücken etwas mehr, ja manchmal sogar zuviel Handlung zu geben, man fügte Arien, Duette und Terzette in das einförmige Recitativ ein, um so etwas mehr Abwechslung zu erhalten. Aber trotzalledem wurde die Sprache nicht schöner, die Behandlung nicht poetischer, der Inhalt keineswegs wahrscheinlicher. Erst Apostolo Zeno brachte die langersehnte, heilsame Reform. „Zeno schuf zuerst regelmäßig aufgebaute Stücke in reinem, erhabenen Stile und wohlklingenden Versen, und sein Nachfolger in dieser Gattung, Metastasio, hatte nur noch einen kleinen Schritt zu tun, um das Musikdrama zu der Vollendung zu bringen, welche es seiner Natur nach überhaupt erreichen konnte“.[1]) Man darf deshalb Zeno mit Recht als den Neuschöpfer, ja als den eigentlichen Begründer des italienischen Melodramas betrachten

Über Zenos Leben und seine Reform ist schon viel geschrieben worden. Der erste, der unsern Dichter einer eingehenden Würdigung unterzieht, ist Fabroni in seinem lateinisch geschriebenen Aufsatze „Apostolus Zenus“.[2]) Bedeutend ausführlicher ist die Biographie unseres Dichters von Negri[3]), der seine Darstellung mit Zugrundelegung der Biographie Fabronis besonders aus den Briefen Zenos schöpft, die ja als die beste und reichhaltigste Quelle für dessen Biographie betrachtet werden können.

---

[1]) Sismonde de Sismondi: De la littérature du midi de l'Europe (Paris 1813) Bd. II, pg. 291 und Landau: Die ital. Lit. am österr. Hofe pg. 54.

[2]) Angelo Fabroni: Vitae italiorum . . . . Bd. IX, pg. 200 ff.

[3]) Francesco Negri: Vita di Apostolo Zeno (Venezia 1816) 522 Seiten.

Von gut bürgerlicher Familie abstammend wurde Apostolo Zeno im Jahre 1669 in Venedig geboren. Sein Vater, der Arzt Pietro Zeno, starb bald, und so blieb die Erziehung seiner Mutter überlassen. Schon in frühem Alter regte sich in Zeno die poetische Ader, er dichtete einige Sonette, die er aber später den Flammen preisgab. In den Anfang seiner dichterischen Laufbahn sind Schäferspiele zu setzen, dann wandte er sich den damals so beliebten lyrischen Dramen (drammi per musica) zu, von denen aber erst sein „Lucio Vero“ (1700) sich größeren Beifalls zu erfreuen hatte. Gleichzeitig beschäftigte sich Zeno auch mit ernsten Studien, er studierte fleißig die großen Werke der alten Historiker, gab einige ihrer Schriften mit kritischen Anmerkungen heraus und veröffentlichte auch in dieser Zeit seine „Storia de' Poeti Italiani“.

Eine Zerstreuung war es für Zeno, bei dieser Beschäftigung mit der Geschichte von Zeit zu Zeit wieder an einem Melodrama zu arbeiten. Durch die langen Studien und Vorarbeiten hatte unser Dichter eine solche Fertigkeit erlangt, daß er jetzt ein Drama innerhalb 15 Tagen (z. B. „Il Narciso“ 1696). ja zuweilen nur in 10 Tagen (z. B. „Pirro“ 1704) fertig stellte

1703 bewarb sich Zeno um die freigewordene Custosstelle an der Sankt Marcusbibliothek seiner Vaterstadt, wurde aber zurückgewiesen.

1710 gründete er die literarische Zeitschrift „Giornale de' Letterati d'Italia“, in welcher er sich als gelehrter Kritiker zeigte, und mit der Zeitschrift, die großes Ansehen genoß, drang der Ruf ihres Begründers auch als Dichter und Gelehrter über die Grenzen Italiens nach Deutschland und Oesterreich, und Zeno folgte nach dem Tode seiner Frau (1715) dem edelmütigen Anerbieten des Kaisers Karl VI. und ging 1718 nach Wien. Die Bedingungen waren ehrenhaft und glänzend, die außerordentlich freundliche und gnädige Aufnahme, die ihm von seiten des Kaisers und des Hofes zuteil wurde, entschädigte ihn für die Mühsalen der Reise, auf der er sich den Bruch eines Beines zugezogen hatte. Zeno er-

hielt vom Kaiser den Titel eines Poeten und kaiserlichen Historiographen mit einem Jahresgehalt von 4000 Gulden. Diese glänzenden Vermögensverhältnisse brachten einen schon lang von unserem Dichter gehegten Wunsch in Erfüllung, nämlich sich eine der schönsten Bibliotheken zuzulegen, die ein Privatmann nach seiner Meinung besitzen konnte. Auch eine Münzensammlung, die er sich anlegte, bildete den Gegenstand der Bewunderung vieler Interessenten, und so fügte unser Dichter zu dem Rufe, den er sich schon als lyrischer Dichter erworben hatte, noch den eines der gelehrtesten Altertumsforscher hinzu.

1729 verließ Zeno wegen Kränklichkeit Wien, die Stätte seiner dramatischen Wirksamkeit, und kehrte nach seiner Vaterstadt Venedig zurück. Er bezog hier seinen vollen Gehalt fort unter der Bedingung, jährlich ein Drama für das kaiserliche Theater in Wien zu schreiben. Nach der Rückkehr in sein Vaterland dachte Zeno daran, jetzt nur noch ein Leben inmitten seiner Bücher zu führen. In dieser Zurückgezogenheit beschäftigte er sich mit der „Biblioteca dell Eloquenza“ Fontaninis, brachte Verbesserungen an und veranstaltete eine neue Ausgabe. Ebenso schrieb Zeno Bemerkungen und Ergänzungen zu dem Werke von Vossius ‚De historicis latinis“, und so erschienen, allerdings erst nach seinem Tode, seine „Dissertazioni Vossiane“, in denen er die italienischen humanistischen Geschichtsschreiber eingehender behandelt, als dies Vossius in seinem Werke getan hatte. „Man kann also Zeno den Schöpfer der literarhistorischen Kritik nennen“.[1]) Außerdem besitzen wir von Zeno noch eine Unmenge von Briefen (Gesamtausgabe von Zenos Lettere in 6 Bänden, Venedig 1785), die für uns ebenso ein Beweis für die Treuherzigkeit und Offenheit seines Wesens, wie für die Anmut und Vielseitigkeit seines Geistes, vor allem für seine große Belesenheit sind.

Zeno starb 1750 in hohem Alter in Venedig. Seine wert-

---

[1]) Wiese-Pèrcopo: Gesch. der ital. Literatur pg. 473.

volle Bibliothek vermachte er testamentarisch dem Dominikanerorden in Venedig.

Es kann hier nicht der Ort sein, Zeno als Literarhistoriker, Altertumsforscher, Kritiker, Gelehrten, Antiquar und Philologen zu würdigen. Auch würde es zu weit führen, alle die Urteile, die Negri,[1]) Fabroni,[2]) Arteaga[3]) und besonders Zenos Nachfolger, Metastasio,[4]) über unsern Dichter fällen, die alle in ein volles Lob über Zeno als Begründer des italienischen Melodramas ausklingen, hier anzuführen. Wir haben nur noch einen Augenblick bei der Würdigung Zenos als dramatischen Dichter und speziell als Melodramendichter zu verweilen.

Wir besitzen von Zeno 62 dramatische Stücke, davon behandeln etwa 46 Melodramen historische Stoffe, und die Zahl der Stücke, die geistlichen Inhaltes sind, seine Oratorien, beläuft sich auf 17. Alle diese Stücke finden wir in der besten Ausgabe von Zenos dramatischen Werken, die noch zu dessen Lebzeiten von Gasparo Gozzi in 10 Bänden (Venedig 1744) veranstaltet wurde, abgedruckt.[5]) Sein erstes Stück stammt aus dem Jahre 1695, sein letztes trägt die Jahreszahl 1737. Bis zum Jahre 1715 hatte er schon 27 Dramen verfaßt, die sich großer Beliebtheit erfreuten.

Zenos Oratorien wurden in Kapellen, besonders aber in der kaiserlichen Kapelle zu Wien an besonders hohen kirchlichen Festtagen gesungen. Vor Zeno waren diese Oratorien meist noch unförmiger und inhaltsloser als die damaligen Theaterstücke. Zeno gebührt das Verdienst, die

---

[1]) Negri: a. a. O. pg. 66/67 und 393.

[2]) Fabroni: a. a. O. pg. 200.

[3]) Arteaga: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (Venedig 1785) Bd. II, pg. 58 ff.

[4]) Metastasio in einem seiner Briefe an Fabroni, abgedruckt in dessen Vita Zeni pg. 264. Vgl. auch Klein: Gesch. des [ital.] Dramas Bd. VI, Abteilung 1, pg. 139, der eine Übersetzung dieses Briefes gibt.

[5]) Spätere Ausgaben sind die von Orléans 1786 in 11 Bänden und die Turiner Ausgabe vom Jahre 1795 in 12 Bänden.

ersten Oratorien mit einer ganz regelrechten Handlung geschrieben zu haben; der Stoff ist bei allen der heiligen Schrift entnommen, an manchen Stellen hat er sogar den Wortlaut des Bibeltextes übernommen. Sie tragen die Bezeichnung ‚Azioni sacre', jede von ihnen zerlegt sich in zwei Teile. Sie sind enthalten im VIII. Band der Gozziausgabe.

Als Melodramendichter entnahm Zeno bei seinen umfassenden, vielseitigen Kenntnissen die Stoffe meist aus der Geschichte, speziell aus der griechischen und römischen Geschichte. Zenos Melodramen umfassen meistens nur drei Akte, nur ganz wenige fünf Akte, alle sind in Versen geschrieben. Auf die charakteristischen Merkmale, auf die Wiederholungen, die wir in seinen Stücken finden, endlich auf die Musik, Metrik, den Stil und die Sprache derselben einzugehen, ist hier nicht der Ort. Ich verweise für diese Zwecke auf die noch öfters zu citierende Schrift von Luigi Pistorelli, worin wir auf alle diese Fragen Antwort erhalten.[1]) Hervorzuheben ist nur, daß Zeno in seinen Melodramen stets die Einheit der Handlung und der Zeit einhielt, seltener die des Ortes; auch die Einheit der Charaktere suchte er möglichst zu bewahren. Sonst sind seine Stücke, wie Pèrcopo mit Recht bemerkt,[2]) beachtenswert wegen der „Wahrscheinlichkeit der gedrängten Handlung, wegen ihrer Bühnenwirksamkeit und des in ihnen herrschenden gesunden Menschenverstandes." — Als Epilog haben die meisten Stücke Zenos eine sogenannte ‚Licenza', in welcher das Lob des Kaisers und der Kaiserin gesungen wurde. Manche seiner Melodramen verfaßte Zeno gemeinschaftlich mit Dr. Pietro Pariati (1665 bis 1733) aus Reggia, der vier Jahre vor Zeno den Ruf nach Wien als Hofdichter erhalten hatte, in welcher Stadt sich dann beide, die schon vorher in Venedig Freundschaft geschlossen hatten, wiedersahen. Die gemeinsam verfaßten 10 Melodramen bilden den IX. und X. Band der Gozzischen

---

[1]) Luigi Pistorelli: I melodrammi di A. Zeno pg. 42—63.

[2]) Wiese-Pèrcopo a. a. O. pg. 441.

Ausgabe, und schon die Tatsache, daß wir diese Stücke in der Ausgabe von Zenos Werken wiederfinden, berechtigt zu der Annahme, daß der Anteil Pariatis an der gemeinschaftlichen Tätigkeit kein so großer gewesen ist, wie man vielleicht annehmen könnte. Zeno entwarf den Plan, das Scenarium, das Gewebe und die Anordnung des Stoffes, am Versemachen waren sie beide tätig.[1])

Wenn wir nun auf die Quellen von seinen Stücken zu sprechen kommen, so nahm Zeno, wie schon angedeutet, seine Stoffe meist aus den Geschichtswerken, benutzte aber dabei auch die Kunstprodukte, wozu die späteren Tragiker schon diese Stoffe verarbeitet hatten, und besonders sind es hier die französischen Tragiker, die Zeno in manchen seiner Melodramen nachahmt. Es ist jetzt unsere Aufgabe, ein Bild von Zenos Stellung zur französischen Tragödie zu geben und seine Abhängigkeit von dieser nachzuweisen. Meistens gibt Zeno in der Vorrede zu seinen Stücken gewissenhaft die französischen Tragödien, die er benutzte oder nachahmte, an. Aber auch schon, wenn Zeno nur irgend einer französ. Bearbeitung des betreffenden Stoffes Erwähnung tut, so gehen wir selten fehl, daraus schließen zu können, daß sie ihm zur Vorlage diente und er manche Scene daraus nachahmte, wenn er es auch nicht direkt ausspricht. In einem seiner Briefe[2]) gesteht Zeno selbst, einen Teil seiner Melodramen direkt den französ. Tragödien nachgeahmt zu haben, die meisten jedoch beruhen auf eigener Erfindung. Es heißt daselbt: „Se por sia vero, che nelle cose mie io spesso mi sia valuto degli autori Tragici Francesi, lo confesso che è verissimo; e nella prefazione di ciascuno di qué componimento, ove ho preso ad imitare gli altrui, ne ho fatta un' aperta e sincera confessione. Posso però dire, che il maggior numero de' miei Drammi è di mia invenzione, e del tutto miei.“

---

[1]) Dieser Ansicht Gasparo Gozzis in der Ausgabe von Zenos Werken Bd. IX, pg. 1 ist beizustimmen. Auch Landau. Lit. Gesch. pg. 328 äußert sich in ähnlicher Weise.

[2]) Lettere Bd. V, pg. 152.

Wir haben selbstverständlich nur die Stärke als solche zu betrachten, gleichgültig wer die Musik zu ihnen lieferte, und zwar kommen für unsere Untersuchung 10 Dramen Zenos und 1 Oratorium in Betracht, die auf der französichen Tragödie des 17. und 18. Jahrhunderts fußen. An die französ. Tragödie des 17. Jahrhunderts (Rotrou, Quinault, Thomas Corneille und Racine) schließt er sich in 7 Melodramen und in dem einen Oratorium an, an die des 18. Jahrhunderts (La Motte und La Grange-Chancel) in 2 Stücken an. Als Anhang möge die Abhängigkeit Zenos vom französ. Roman (La Calprenède), die in einem Stücke vorliegt, kurz behandelt werden.

Zeno und die französische Tragödie des XVII. Jahrhunderts.

A. Die Vorläufer Racines.

1. Jean de Rotrou.

Ein Melodrama, das mit zu seinen zeitlich ersten Schöpfungen zu zählen ist, das also zu der Zeit entstand, wo Zeno noch in seiner Vaterstadt Venedig weilte, ist sein „*Venceslao*“ (1703) in 5 Akten. Verschiedene Komponisten haben die Arien in Musik gesetzt. In einem Briefe[1] an Muratori vom 24. Februar 1703 spricht Zeno selbst von der ersten Aufführung seines „ultimo Dramma, che ha per titolo Venceslao qui recitato con un concorso singolare, e con un applauso superiore al suo merito, ed alla mia espettazione“. Auch in einem anderen Briefe[2]) an Marmi mit demselben Datum spricht Zeno von einem Beifall, den das Stück gar nicht verdiene: „Non so se così le sarà piaciuto il mio Venceslao, che qui (= Venezia) certamente ha riscossi più applausi di quelli che meritava“.

Das Stück erlebte auch verhältnismäßig viel Aufführungen im Vergleich zu seinen späteren Stücken und zwar in Bologna (1708 und 1722) und in Venedig (1722, 1723, 1725, 1736, 1752). Merkwürdig ist an den ganzen Aufführungen, daß

---

[1]) Lettere I, pg. 144.
[2]) Lettere I, pg. 143

die Musik stets von einem anderen Komponisten stammt Mit einer Aufführung, die 1722 in Venedig stattfand, zeigt sich unser Dichter gar nicht zufrieden[1]), da durch die Musik, die von drei Komponisten zugleich geliefert wurde, das Stück nicht in allen seinen Teilen den gleichen Beifall des Publikums gefunden habe.

Doch gehen wir jetzt zum Inhalt des Melodramas selbst über. In der Vorrede zu seinem Melodrama (Gozziausgabe Band V. pg. 4) kommt Zeno nach kurzer Angabe der Vorgeschichte auch auf die Bearbeitung Rotrous zu sprechen, von dessen Persönlichkeit er sagt, daß er in der Mitte des 17. Jahrhunderts in dem Rufe eines hervorragenden Schriftstellers gestanden habe. Er sagt dann weiter: „Ciò che del mio vi abbia aggiunto, e ciò che del suo ne abbia tolto, ne sarà facile ai curiosi il rincontro con sicurezza che all' Esemplare daranno la lode, se all' Imitazione ricuseranno il compatimento".

Zeno spricht also hier sehr bescheiden von seiner Leistung Es handelt sich nun darum, festzustellen, was Zeno Rotrous „Venceslas" (1647) verdankt. Zu dieser französischen Tragödie sind die Situationen und Charaktere einem Stücke des Francisco de Rojas („No hay ser Padre siendo Rey", der König darf nicht Vater sein) entlehnt[2]), doch ist eine Abhängigkeit Zenos von diesem spanischen Stücke nicht vorhanden, Zeno hat lediglich nur Rotrou als Vorlage benutzt. Bemerkt sei hier gleich, daß Zeno das Stück Rotrous nicht sklavisch von Anfang bis zu Ende nachgeahmt hat, ein Verfahren, welches wir auch bei Zeno noch finden werden, sondern nur die Haupthandlung und Hauptverwicklung, die er bei Rotrou fand, und einige, und zwar in diesem Stücke gerade die schönsten und wirkungsvollsten Szenen hat er für seine Bearbeitung herangezogen und zuweilen nur wörtlich übersetzt. Wir wollen zunächst die Gleichheiten feststellen, die Ab-

---

[1]) Lettere III, pg. 315 an Cornaro vom 14. Febr. 1722.

[2]) Suchier und Birch-Hirschfeld: Gesch. der franz. Lit. pg. 423

weichungen sollen im Laufe der Untersuchung mit erwähnt werden.

Eine ganz nebensächliche Änderung ist zunächst die des Schauplatzes. Bei Rotrou spielt das Stück in Varsovie (= Warschau), bei Zeno in Cracovia (= Krakau). Auch die Namen der Personen hat Zeno geändert, nur zwei derselben sind noch die gleichen, wie man aus der Gegenüberstellung der beiden Personenverzeichnisse ersehen kann:

Venceslas, roi de Pologne.	Venceslao, Re di Polonia.
Ladislas, son fils, prince. Alexandre, infant.	Casimiro Alessandro } suoi figliuoli, amanti di Erenice.
Fédéric, duc de Curlande, et favori.	Ernando, Generale, e favorito di Venceslao.
Cassandre, duchesse de Cunisberg.	Erenice, Principessa di sangue reale.
Octave, gouverneur de Varsovie.	Gismondo, Capitano delle Guardie, e confidente di Casimiro.

Den Herzog von Curland, Fédéric, hat Zeno umgestaltet zum General Ernando, und die Herzogin von Cunisberg, Cassandre, ist bei Zeno nur eine Prinzessin Erenice. Der Gouverneur von Warschau entspricht dem Hauptmann der Wachen. Vor allem fehlt bei Zeno die Infantin Théodore, die Schwester der beiden Brüder. Dafür hat er eine neue Person in sein Melodrama eingeführt, nämlich die Königin von Litauen, Lucinda, die bei ihm als Liebhaberin des Prinzen Casimiro auftritt, wieder nur, wie in den anderen Stücken unseres Dichters, um einige Liebeszenen mehr zu erhalten.

Von der Handlung selbst hat Zeno mit Einsetzung der italienischen Namen, etwa folgendes entnommen: Der König Venceslao von Polen hat zwei Söhne. Der eine, Casimiro, von zügelloser, gewalttätiger Natur, der andere, Alessandro, von edlem, gemäßigtem Temperament. Beide lieben die Prinzessin Erenice. Bei Casimiro ist es mehr eine sinnliche Liebe, die ihn zu Erenice erfaßt, bei seinem Bruder mehr eine aufrichtige Liebe, die aus dem reinsten Herzen kommt.

Beide verheimlichen diese ihre Liebe, besonders läßt Alessandro, der die heftige Gemütsart seines Bruders kennt, nur seinem Freunde Ernando etwas von seiner Neigung zu Erenice wissen. Im weiteren Verlauf des Dramas wirbt Ernando nur zum Schein um Erenice, um auf diese Weise die Ehe derselben mit Allessandro zu verheimlichen. Casimiro hält deshalb nicht seinen Bruder, sondern Ernando für seinen Nebenbuhler. Dadurch entsteht die Hauptverwicklung des Dramas. Casimiro erdolcht im Dunkel der Nacht in blinder Eifersucht seinen Bruder, anstatt Ernando. Wegen dieses Brudermordes soll nun Casimiro auf dem Schafott sterben; aber das Volk legt dagegen sein Veto ein, der König entsagt, um seinen Sohn, der als Herrscher unverletzlich ist, zu retten, der Krone. Das Stück endet mit der Krönung Casimiros. Bei Zeno folgt dann noch eine wesentliche Änderung im Schluß des Stückes, auf die wir später zurückkommen werden.

Wir wollen nun diejenigen Partien des „Venceslao" einer näheren Betrachtung unterwerfen, die mit Rotrous Tragödie Vergleichungspunkte darbieten.

Gleich in der ersten Szene des italienischen Stückes (I, 1) werden annähernd dieselben Gedanken ausgesprochen wie bei Rotrou I, 4, nur hat Zeno diese Szene der französischen Vorlage noch etwas verlängert. Bei Rotrou preist der König die hohen Verdienste des Herzogs um den Staat, und aufgefordert zu sagen, welche Belohnung er für alle seine Verdienste für die schönste erachte, will Féderic jedenfalls zugestehen, daß er die Infantin Théodore liebt. Doch bevor er den Namen dieses geliebten Wesens ausgesprochen hat, verschließt ihm Ladislas plötzlich den Mund, da er glaubt, Féderic besäße die Kühnheit an Cassandre zu denken. Diese Retizenz finden wir auch bei Zeno wieder. Hier wird der polnische General Ernando, der soeben siegreich mit vielen Kriegsgefangenen aus dem Kampfe zurückgekehrt ist, von seinem Herrscher und König aufs freundlichste empfangen. Doch darauf antwortet Ernando:

„Gran Re, tutto ti deggio".

Dasselbe bei Rotrou:

„Je vous dois tout, grand roi".

Auch hier wird er, wie bei Rotrou, gefragt, was ihm für seine siegreichen Taten der schönste Lohn sei, und seine Antwort lautet:

„L'oggetto de' miei vot i è un bel sembiante"

Casimiro schneidet ihm auch hier das Wort ab. Um zu zeigen, wie eng sich Zeno im Wortlaut an sein Vorbild anschloß, lasse ich einen Teil dieser Szene folgen:

Le Duc: Si d'un cœur consommé d'un amour violent,
La bouche ose exprimer . . . .
Le Prince: Arrêtez, insolent;
Au vol de vos désirs imposez des limites,
Et proportionnez vos vœux à vos mérites;
Autrement, au mépris et du trône et du jour,
Dans votre infame sang j'éteindrai votre amour:
Où mon respect s'oppose, apprenez, téméraire,
A servir sans espoir, et souffrir, et vous taire.

— — — — — — — — —

Ernando: L'amor, Sire . . . .
Casimiro: Ammutisci,
Troppo altero vassallo.
Frena il volo al tuo amore, o nel tuo sangue
Ne ammorzerò le fiamme. Ama, là dove
Non offendi il tuo Prence; o se sì audaci
Nutri gli affetti, ama soffrendo, e taci. —

Auch die Szene I, 3, wo der König dem Prinzen Vorwürfe macht über dies sein unschönes Verhalten dem General gegenüber, finden wir schon bei Rotrou I, 5. Doch hat Zeno auch diese Szene noch etwas weiter ausgesponnen. Wörtliche Übereinstimmungen sind nicht festzustellen.

Es folgen jetzt im italienischen Stücke eine lange Reihe von Szenen, die Zeno ganz selbständig gearbeitet hat. Besonders kann man dies vom ganzen II. Akte sagen, der den Anspruch auf Originalität machen kann und Zenos unbestrittenes Eigentum ist. Den II. und III. Akt des französischen Stückes hat Zeno überhaupt ganz unbenutzt gelassen. Die Nachahmung setzt erst wieder im III. Akte ein und zwar in

III, 8, einer Szene, die ihr Urbild in Rotrou IV, 4 hat. Zeno hat hier einige Kürzungen eintreten lassen, sonst stimmt sie fast wörtlich mit dem Franzosen überein.

Verstört und verwirrt mit einem noch von Blute triefendem Dolche in der Hand tritt Casimiro auf, und auf die Frage des Vaters nach dem Grunde seiner Unruhe und seines scheuen Wesens gesteht er nach langem Zögern, soeben den General Ernando aus Eifersucht erstochen zu haben. Vergleichshalber einige Proben:

Le Roi: Répondez-moi, mon fils;
Quel fatal accident . . . .
Le Prince: Seigneur, je vous le dis:
J'allois, j'étois, l'amour a sur moi tant d'empire,
Je me confonds, seigneur, et ne vous puis rien dire.
Le duc est mort, seigneur, et j'en suis l'homicide;
Mais j'ai dû l'être.
Le Roi: O Dieu! le duc est mort, perfide!
Le duc est mort, barbare! et pour excuse enfin
Vous avez eu raison d'être son assassin!
A cette épreuve, ô ciel! mets-tu ma patience?

— — — — — — — —

Venceslao: Rispondi.
Casimiro: Signor . . . . .
Venceslao: Parla.
Casimiro: Poc'anzi
Andai . . . . Vermi . . . . Lo sdegno . . . .
L'amor . . . . L'una nell' altra
Mancan le voci. Attonito rispondo:
Nulla, o padre, dir posso, e mi confondo.

und ähnlich, wie bei Rotrou, heißt es dann weiter:

Questo . . . . il dirò . . . . del mio rivale è sangeu
Sangue è di Ernando.
Venceslao: O Dio!
Ernando è morto?
Casimiro: Ed io,
Jo ne fui l'omicida. Jo ragion n'ebbi.
Venceslao: Di svenarmi in quel core
Ragione avesti? Barbaro, spietato,
Tu pur morrai. Vendicherò . . .

Auch die folgenden Szenen, Rotrou IV, 5, Zeno III, 9 stimmen überein. Zum Erstaunen des Königs und des Prinzen tritt jetzt der General selbst auf und meldet, daß Erenice den König zu sprechen wünsche. Der König freut sich sehr, seinen alten treuen General lebend wieder zu sehen, um dessen Tod er fast schon vor Schmerz vergangen sei:

Venceslao: Ah, Duce, io moria per dolor della tua morte.

— — — — — — — —

Venceslas: Le bruit de votre mort m'allait faire mourir.

Nochmehr ist der Prinz erstaunt, zumal da er gar nicht weiß, wer nun eigentlich das Opfer seiner Eifersucht geworden ist:

Casimiro: Vive il rival! Voi m'ingannate. o lumi?
O tu, man, mi tradisti?
O ferro!
In qual seno t'immersi?
Qual misero svenai? Cieli perversi!

— — — — — — — —

Le Prince, bas: O justes cieux!
M'as-tu trompé, ma main? Me trompez-vous, mes yeux?
Si le duc est vivant, quelle vie ai-je éteinte?
Et de quel bras le mien a-t-il reçu l'atteinte?

Nur in der Eigenschaft als Übersetzer und geschickten Kopisten sehen wir Zeno in den beiden Szenen III, 10 und 11, die wir zusammenverschmolzen bei Rotrou in IV, 6 wiederfinden. Zeno hat allerdings stark gekürzt und manche Gedanken des Franzosen überhaupt ganz beiseite gelassen. In diesen Szenen ist wohl der Anschluß an Rotrou am engsten.

Erenice (=Cassandre) bittet den König, den Mord ihres Verlobten Alexander zu rächen. — Schon dieses Gespräch zeigt an verschiedenen Stellen, daß Zeno von Rotrou entlehnt und in seiner Weise umgestaltet hat:

Cassandre: Grand roi, de l'innocence auguste protecteur,
Des peines et des prix juste dispensateur,
Exemple de justice inviolable et pure,
Admirable à la race et présente et future,
Prince et père à la fois vengez-moi, vengez-vous.

— — — — — — — —

Erenice: Signor . . . . . .
Scudo dell' innocenza.

Giusto Re, giusto padre, ecco a'tuoi piedi,
Principessa dolente.
Chieggo la mia vendetta,
Chieggo la tua. Lagrime chieggo, e sangue.
Ti vo' giudice, e padre. Ah, rendi al mondo
A pro del giusto, ed a terror dell' empio,
Di virtù, di fortezza u.i raro esempio.

Sie erzählt dann dem König das verschiedenartige Verhältni seiner beiden Söhne zu ihr:

Le Roi: L'amour n'offense point dedans l'égalité.
Cassandre: Tous deux ont eu dessein dessus ma liberté:
Mais avec différence, et d'objet, et d'estime;
L'un qui me crut honnête, eut un but légitime·
Et l'autre dont l'amour fol et capricieux
Douta de ma sagesse, en eut un vicieux·
J'aime en l'un votre sang, en l'autre je le hais.

— — — — — — — —

Venceslao: Amore
Non è mi colpa, ove l'oggetto è pari.
Erenice: Del pari ambo i tuoi figli
Por me avvampar. Ma il foco
Fu senso in Casimiro,
Fu virtù in Alessandro.
Piacque il pudico amante: odiai l'impuro.

Ferner berichtet sie ihm ihre heimliche Verlobung mit Alexander und dessen Ermordung. Zeno klammert sich hierbei immer fest an die Worte des Franzosen an. An den starr zu Boden gehefteten Augen, an dem scheuen Wesen und der geknickten Haltung, die Casimiro zur Schau trägt, erkennt und klagt Erenice ihn sofort als den Mörder ihres Verlobten an. Es folgt jetzt bei beiden Dichtern eine wörtliche Übereinstimmung von nicht weniger als ca. 20 Versen. Nochmals fordert sie vom König Rache und fügt hinzu:

Erenice: Se Re, se padre a me negar la puoi,
Numi del Cielo, a voi la imploro, a voi.

— — — — — — — —

Cassandre: Ou si je n'obtiens rien de la part des humains,
La justice du ciel me prêtera les mains.

In der sich jetzt anschließenden Verteidigungsrede des Prinzen hat Zeno viel gekürzt. Bei beiden Dichtern läßt sich der

König am Schluß dieser Szene vom Prinzen den Degen übergeben und ihn so unbewaffnet abführen.

Die Szenen V, 4 und V, 5 beim Italiener decken sich inhaltlich und auch zuweilen wörtlich vollständig mit Rotrou V, 6 und V, 7. Der Prinz ist zum Tode verurteilt worden und soll auf dem Schafott sterben. Erenice, genau wie beim Franzosen Cassandre, bittet den König, Gnade walten zu lassen. Endlich kommt auch Ernando und erbittet sich vom König als Lohn für seine große Taten Folgendes aus:

Ernando: Di mie fatiche il guiderdon ti chieggo.
Venceslao: L'avrai, quando anche fosse
La metà del mio trono.
Ernando: Ti chieggo . . . .
Venceslao: E che?
Ernando: Del Principe il perdono.

Denselben Wunsch hat schon der Herzog von Curland bei Rotrou:

Le Duc: De mes travaux, grand roi, je demande le fruit.
Le Roi: Il est juste, et fût-il de toute ma province.
Le Duc: Je le restreins, seigneur, à la grâce du prince.

In der folgenden Szene, bei Zeno V, 6, meldet Gismondo dem König, das Volk empöre sich, habe schon das Schafott umgestürzt und widersetze sich der Todesstrafe Casimiros. Schon bei Rotrou V. 8 erfahren wir aus dem Munde Octaves, des Gouverneurs von Warschau, dieselben Ereignisse. Beim Italiener ist jedoch diese Szene durch die ängstlichen Zwischenfragen des Königs etwas belebter gestaltet.

Auch die letzte Szene des ital. Melodramas V, 9 stimmt am Anfang inhaltlich mit Rotrou V, 9 überein, bisweilen sogar im Wortlaut. Venceslao krönt auf Wunsch des Volkes seinen Sohn Casimiro (= Ladislas) und setzt ihm mit folgenden Worten die Krone auf das Haupt:

Venceslao: Con giubilo or discendo
Dall' altezza suprema
Per un figlio acquistar, lascio il diadema.

— — — — — — — —

Le Roi: Sans peine je descends de ce degré suprême;
J'aime mieux conserver un fils qu'un diadème.

Der neue Herrscher wird vom Volke jubelnd begrüßt. Merkwürdigerweise weicht nun der Schluß bei Zeno von seiner Vorlage bedeutend ab.

Während bei Rotrou jetzt der neue Herrscher Ladislas dem Herzog von Curland seine Schwester Théodore zur Frau gibt, und am Schluß dann selbst die Möglichkeit einer Heirat zwischen dem neugekrönten Herrscher und Cassandre ausgesprochen wird, erhält bei Zeno der General Ernando Erenice, die frühere Geliebte des Casimiro, während dieser sich mit Lucinda, der Königin von Litauen, der er sein Leben und die Krone, wie er selbst sagt, mit Recht verdankt, begnügen muß.

Auch in der Charakteristik der Hauptpersonen hat sich Zeno mehr oder weniger eng an sein französ. Vorbild angeschlossen. Venceslas trägt bei beiden genau dieselben Charakterzüge, er ist ein ebenso guter, wie schwacher Herrscher. Er ernennt, da er weder durch Bitten, noch durch Drohungen den Sinn des Thronfolgers bändigen kann, ihn (Casimir) zum Mitregenten. Ja er entsagt schließlich am Schluß, nur um den Sohn zu retten, der Krone. Der Charakter des Brudermörders Casimiro ist ja bereits kurz angedeutet worden, und man muß Landau beistimmen, wenn er sagt, [1]) Zeno habe manche Fehler Rotrous noch verschlimmert, indem bei ihm der Prinz Casimiro nicht blos leidenschaftlich und blutgierig, sondern auch ein Lügner und Verführer sei. Die plötzliche Umwandlung in seinem Charakter finden wir allerdings schon bei Rotrou. — Erenice ist getreu nach ihrem Vorbilde Cassandre geschildert. — In gewisser Beziehung hat auch der Charakter des Fédéric Zenos Ernando zur Vorlage gedient, nur die Liebe des Herzogs Fédéric zu Thèodore, die ja auch eine ziemlich unnütze Beigabe der französ. Tragödie ist, finden wir beim Italiener nicht, da wir ja überhaupt für Théodore keine entsprechende Person bei Zeno haben. Doch konnte Ernando am Schluß des Melodramas nicht leer ausgehen. Zeno führt deshalb seine ganz unmotivierte und plötzliche Heirat mit Erenice herbei.

[1]) Landau: Gesch. der ital. Lit. im 18. Jh. pg. 526.

Zeno sah wohl auch ein, daß die Aussicht auf die Ehe zwischen Ladislas und Cassandre, mit welcher das französ. Stück schließt, mit dem ganzen Charakter des Prinzen nicht zusammenpaßt, ja sogar für den Zuschauer und Leser verletzend wirken muß; und dies ist wohl der Grund gewesen, weshalb er überhaupt Lucinda, die frühere Geliebte Casimiros, mit in sein Stück einführt und sie am Schluß zur Gattin des neu gethronten Herrschers werden läßt. - Sonst ist die Einführung der Ex-Königin von Litauen ganz mißlungen denn ganz albern und lächerlich wirken die Szenen, wo sie, die doch ihrem ungetreuen Liebhaber Casimiro nachgelaufen ist, in Männerkleidung auftritt. Ja noch mehr! Zeno scheut es sogar nicht, einen Zweikampf zwischen ihr und dem Prinzen auf der Bühne vorzuführen (III, 4). Wenn ein solcher Zweikampf auch lächerlich wirkte, so gab er doch wenigstens Gelegenheit zu prunkvoller Inscenierung.

Zu bemerken ist noch, daß Zeno von den drei oder vier Retizenzen, die in der Tragödie Rotrous auf eine mehr und mehr unwahrscheinliche Weise den Irrtum Ladislas' bestätigen, nur eine einzige beibehalten hat. Zeno merkte, daß ein solches Verfahren, welches der ungestüme Prinz einschlägt, nämlich jedesmal, wenn Féderic sprechen will, ihn daran zu verhindern, auf die Dauer langweilig und monoton wirken muß.

Bei einer Zusammenfassung des Gesagten ergibt sich, daß Zeno Rotrou in der Hauptsache die ganze Anlage und Verwicklungen und teilweise die Charaktere seines Melodramas verdankt. In 9 Szenen ist Zeno nur als Übersetzer und geschickter Umbildner tätig gewesen. Die Abänderungen sind teils ganz nebensächlicher Natur, die Hinzufügungen von seiten Zenos zuweilen als sehr ungeschickt zu bezeichnen, so daß das Melodrama die französ. Tragödie nicht im mindesten erreicht, überhaupt Zenos Stück zu einem seiner mißlungensten zu rechnen ist.

---

2. Philippe Quinault.

Von Philippe Quinault (16351—688), einem anderen Vorläufer Racines, ist Zeno in zwei Melodramen abhängig und zwar im „Astarto“ und „Antioco“, in welch letzterem Stücke er allerdings auch zugleich Thomas Corneille mit nachahmt, sodaß es am Schlusse des folgenden Abschnittes, der über Thomas Corneille handeln wird, Platz finden möge. Betrachten wir deshalb zunächst den *„Astarto“*.

An diesem Melodrama hat Zenos Freund und Genosse Pariati mitgearbeitet. Wir finden es als erstes Stück des X. Bandes der Gozziausgabe von Zenos dramatischen Werken. „Astarto“ wurde jedenfalls 1705 beendet und erlebte noch — wie Negri[1]) berichtet — in demselben Jahre seine erste Aufführung im Theater San Cassiano in Venedig mit der Musik eines gewissen Tom. Albinoni. Die Aufnahme war eine beifällige (coronate da una felice riuscita). Die Angabe, die Pistorelli[2]) macht, das Stück sei 1708 geschrieben worden, ist unrichtig, 1708 ist nicht das Entstehungsjahr, sondern das Jahr, in dem es zuerst im Druck erschien. Von späteren Aufführungen seien erwähnt: Rom (1715) mit der Musik von Ant. Predieri, Udine (1720), Bologna (1721). Auch eine Aufführung in Wien (1718) mit der Musik von Ant. Caldara ist uns bekannt. In Zenos Briefen finden wir keine Angaben und Bemerkungen über Aufführungen und Erfolg dieses Dramas. Die Vorgeschichte, die für das Verständnis des Dramas unbedingt notwendig ist, ist etwa folgende:

Abastarto, der bei seinem Volke sehr beliebte König von Tyrus, wurde nach neunjähriger Regierung von Sicheo, dem Sohne einer Amme, ermordet. Dieser hielt nun während eines Zeitraumes von ungefähr zwölf Jahren die Zügel der Regierung, nachdem er sich auf diese ganz ungerechte Weise des Thrones bemächtigt hatte. Nach seinem Tode folgte ihm in der Regierung seine Tochter Elisa, die nur darauf

[1]) Negri: a. a. O. pg. 117.
[2]) Pistorelli: a. a. O. pg. 23.

bedacht war, den widerrechtlich angeeigneten Thron zu bewahren. Kurz nach ihrem Regierungsantritt lief nun im Lande das Gerücht, daß Astarto, der rechtmäßige Sohn des Königs Abastarto, noch lebe. Elisa, die davon hört, bemüht sich nun mit dem größten Eifer, seinen Aufenthaltsort zu erfahren und auszukundschaften, um ihn in ihre Gewalt zu bekommen. Der Königssohn Astarto war noch in ganz jungen Jahren von Fenizio, einem der Großen des Reiches, gerettet und, ohne seine königliche Abkunft zu kennen, von diesem unter dem Namen Clearco aufgezogen worden, sodaß man diesen schließlich nur als den Sohn des Fenizio kannte. Hier etwa setzt unser Melodrama ein.

Das Stück spielt in der Zeit der Regierung der Königin Elisa. Clearco, inzwischen zum jungen Mann herangereift, erlangte durch seine Tapferkeit und Tüchtigkeit sehr bald die Gunst der Königin, deren Liebhaber er außerdem bald wurde. Bei Beginn unseres Stückes landet Clearco nach Unterwerfung der Phönizier als siegreicher Feldherr im Hafen von Tyrus und wird von Elisa zu seinem Siege beglückwünscht. Ja sie beschließt sogar, ihn zu ihrem Gemahl und so zum König über das Land zu machen, ohne daß sie das Geheimnis seiner Abkunft kennt. Dadurch entsteht nun die ganze Verwicklung des Dramas. Verschiedene Personen am Hofe und in der Umgebung der Königin widersetzen sich dem Plane und suchen eine Heirat Clearco zu verhindern. Unter diesen Personen ragt in unserem Stücke besonders Fenizio hervor, dessen ganzes Bestreben bei seinem furchtbaren Haß gegen die Königin nur auf deren Sturz und Untergang gerichtet ist, um dann Astarto, den rechtmäßigen Thronfolger, zur Herrschaft zu verhelfen. So wird schließlich Fenizio zum Haupte einer Verschwörung gegen Elisa und gewinnt für seinen Plan den Hauptmann der königlichen Garden, Geronzio. Zeno läßt uns selbst Augenzeuge des Brandes des königlichen Palastes werden (II, 14), die Königin wird gerettet uud schwört nun, die Empörer zu bestrafen. Fenizio erklärt der Königin, daß ihr größter Feind Astarto noch lebe und zwar in ihrer

eigenen Umgebung, und er enthüllt dem Clearco selbst das Geheimnis seiner Abkunft. Am Schlusse des Dramas merkt Elisa, daß sie den geliebten Clearco und Astarto, ihren Feind, in einer Person nicht hassen kann, sie fühlt sich in erneuter Liebe zu ihm hingezogen, und beide beschließen nun nach einem abermaligen Geständnis ihrer Liebe vereint in Frieden über das Land zu herrschen.

Das zweite Liebespaar, welches natürlich auch in diesem Stücke Zenos nicht fehlen durfte, ist verkörpert in der Person des Nino, eines Großen des Reiches, wie ihn unser Dichter bezeichnet, und in Sidonia, einer Dame am Hofe, die nebennoch Clearco liebt. Die Eifersuchtsszenen zwischen diesen beiden Liebenden, die Zeno in überaus reichem Maße in sein Drama eingeflochten hat (I, 4. 15; II, 12; III, 8), sind ihm sehr gut gelungen.

Ohne Einfluß auf den Gang der Handlung ist die Person des Agenore, des Bruders der Sidonia, der ein Liebhaber der Königin Elisa ist. Er ist ganz entschieden die schwächste und nebensächlichste Person im ganzen Stück. Treffend hingegen ist wieder die gegenseitige heiße Liebe der Königin und des Clearco zum Ausdruck gebracht worden. Auch die Schilderung des Fenizio, dieses Verschwörers gegen das Leben der Königin, ist sehr gut gelungen, sein ganzer Haß gegen diese tritt an jeder Stelle des Stückes deutlich hervor.

Fragen wir uns nun nach der Quelle dieses Melodramas! Zeno gibt uns selbst einige Anhaltspunkte in der Vorrede zu seinem Stück (Gozziausgabe Bd. X, pg 5). Er sagt daselbst: „Il fondamento istorico del Dramma è preso dal Libro decimo di Gioseffo contra Appione; ed all' idea favolosa ha dato qualche motivo il Tragico Francese Quinault nelle sue Tragedie intitolate: l'Astrato, e l'Amalasunta."

Es ist deshalb unsere Aufgabe, diese Aussage auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen. Aus der angegebenen Geschichtsquelle hat Zeno selbstverständlich nur die historischen Züge entnehmen können. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, festzustellen, inwieweit unser Dichter der historischen Quelle

treu geblieben ist. Wir haben nur die Abhängigkeit von den angegebenen Stücken Quinaults nachzuweisen. Betrachten wir deshalb zunächst die Abhängigkeit Zenos von der Tragödie „Astrate“ des französischen Dichters.

Die Uraufführung des „Astrate, Roy de Tyr“, einer der besten Tragödien Quinaults, fiel ins Jahr 1664. Der Erfolg war ein gewaltiger, und die während eines Zeitraums von drei Monaten gegebenen Vorstellungen füllten die Kassen der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne um gewaltige Summen. Trotz der Schönheiten des Stückes ergießt selbstverständlich auch Boileau in der 3. Satire (Vers 194 ff.) seinen Spott über diesen Dichter. Von den Zeitgenossen Quinaults ist es besonders Boursault, der in seiner Komödie „Satire des Satires“ des Quinaultschen Stückes Erwähnung tut. Zeno, dem die Tragödie Quinaults auch zu Augen kam, griff diesen Stoff auf, und es entstand so sein „Astarto“.

Die Vorgeschichte und die Hauptzüge der Handlung hat Zeno von Quinault entnommen. Bei beiden spielt das Stück in Tyrus, nur hat Zeno die Einheit des Ortes — beim französischen Dichter spielt das Stück nur im Zimmer der Königin — nicht so streng durchgeführt, denn der Schauplatz wechselt hier beständig: Krönungssaal, Hafen mit Schiffen, einsamer Ort im kgl. Palaste, Gefängnis, Vorhalle etc. Von den Personen, die in der Tragödie Quinaults auftreten, hat Zeno nur vier für sein Melodrama verwerten können, so daß wir etwa folgende Gegenüberstellung erhalten:

Elise, reine de Tyr, par usurpation.	Elisa, Regina di Tiro.
Astrate, Legitime Roi de Tyr, crû fils de Sichée.	Astarto, figliuolo di Abastarto, già Re di Tiro, creduto figliuolo di Fenizio, sotto nome di Clearco.
Sichée, Seigneur Tyrien, crû Pere d'Astrate.	Fenizio, Grande del Regno, creduto padre di Clearco.
Agenor, Parent de la Reine, destiné pour l'épouser.	Agenore, Grande del Regno, ed amante di Elisa.

Die Personen des Bazore und des Nicogène, die von Quinault als Freunde des Sichée bezeichnet werden, hat Zeno

zu einer einzigen verschmolzen, es ist der schon erwähnte Geronzio.

Von der Haupthandlung hat Zeno manche Momente, Motive und charakteristische Züge, die er bei seiner Vorlage fand, teilweise ganz weggelassen oder nach seiner Weise umgestaltet. So erfährt z. B. Elise bei Quinault durch einen Orakelspruch die für sie schreckliche Botschaft, daß der rechtmäßige Erbe des Thrones noch lebe und zwar an ihrem eigenen Hofe (I, 5), bei Zeno meldet ihr Fenizio diese Tatsache. Bei beiden Dichtern versucht sie nun, diesen ihren Feind in ihre Hände zu bekommen. In der französischen Vorlage meldet Astrate der Königin in eigener Person, daß er der rechtmäßige Thronfolger ist (IV, 3), bei Zeno geschieht dies erst in der allerletzten Szene des Stückes durch Fenizio, der der Königin das Geheimnis offenbart.

Die Rolle des Agenor ist bei Quinault eine ganz andere. Hier soll Agenor durch die Heirat mit Elisa nach Wunsch ihres verstorbenen Vaters König werden. Die Königin schiebt die Ehe mit ihm hinaus, da sie ihn nicht liebt, und wir erfahren im IV. Akte, daß er ein Opfer der Verschwörung geworden ist. Bei Zeno hingegen steht er, wie schon erwähnt, in gar keinem Zusammenhange mit der ganzen Handlung. Ferner werden uns von der Empörung und dem Aufstande des Volkes, welches seinen rechtmäßigen Herrscher will, beim Franzosen durch die Berichte verschiedener Personen nur einige Episoden mitgeteilt z. B. wie Astrate die Königin gegen die Eindringlinge verteidigt hat etc. Bei Zeno ist der Aufstand selbst in vollem Gange, wir sehen die Verschwörer am Altar des Jupiter zum feierlichen Schwure versammelt und mit unseren eigenen Augen das brennende Schloß auf der Bühne.

Wesentliche Verschiedenheiten beider Bearbeitungen sind nur am Schluß zu finden. Bei Quinault vergiftet sich Elisa, um dem Geliebten den Weg zum Thron zu öffnen, und Astrate stürzt tot zusammen. Bei Zeno hingegen werden beide ein glückliches Paar.

Es mögen nun die übereinstimmenden Szenen folgen

woraus noch deutlicher hervorgeht, daß Zeno vom französischen Dichter beeinflußt ist.

Zeno I, 6 weist einige Ähnlichkeiten mit dem Anfang der 5. Szene des III. Aktes bei Quinault, bisweilen sogar im Wortlaut, auf. In dem Gespräche des Fenizio mit Clearco, der noch nichts von seiner Abstammung weiß, versucht ihn dieser von seiner bevorstehenden Heirat mit Elisa, die ihn zugleich zum Herrscher über Tyrus machen soll, abzubringen, indem er darauf hinweist, daß doch deren Vater Sichéo der Mörder des rechtmäßigen Herschers gewesen sei:

Clearco: Per me gloria maggiore
Non v'ha che l'imeneo di una Regina.
Fenizio: Di una Regina, aggiungi,
Colpevole, tiranna, empia, odiosa:
Che de' nostri Monarchi entro le vene
Colorì il manto, e che sul trono asceso
Non tiene altri diritti,
Che i domestici esempi, e i suoi delitti.

Clearco behauptet darauf, daß sich ein solches Verbrechen nicht vom Vater auf die Tochter vererben könne, er hält also Elisa für schuldlos.

Auch Astrate bei Quinault steht auf dem Standpunkt, daß es nichts ruhmreicheres gebe, als die Ehe mit einer Königin. Sichéo hält ihm vor, daß doch die Königin Elisa mit Schuld beladen sei und daß eine Vermählung mit ihr nur die Wut des Volkes und den Zorn der Götter nach sich zöge. Bei Quinault lautet die entsprechende Stelle:

Astrate: Qu'est-il plus glorieux que l'hymen d'une Reine?
Sichée: D'une Reine coupable, odieuse, inhumaine.
Qui pour son coup d'essai, s'immola nos vrais Rois?
Et qui n'a de leur rang, que ses crimes pour droits?

Daß hier ein Einfluß des französischen Dichters vorliegt, ist ganz augenscheinlich, obgleich der Schluß dieser beiden Szenen dem Inhalte nach wieder wesentlich von einander abweicht.

Auch die Stelle (Mitte der 5. Szene des III. Aktes), wo Sichéo seinem Sohn Astrate sich als Urheber der Verschwörung

entdeckt, und wo er die Gründe anführt, die ihn zu diesem verräterischen Plane geführt haben, finden wir von Zeno mit in sein Stück aufgenommen und zwar in II, 3.

Bei Quinault lautet die Stelle:

Astrate: Montres-le moi, Seigneur . . . .
. . . .
Ce Rebelle puni, nous sommes sans effroi.
Sichée: Connoissés-le, mon fils, vous le voiés en moi.
Astrate: Ce pourroit être vous?
Sichée: Qui, c'est moi, dont le zele
Pour le sang de nos Rois, toujours ferme, et fidelle,
Contre la tyrannie, a jusques à ce jour,
Ligué les plus puissans du Peuple et de la Cour.
C'est moi, qui du vrai Prince, ai seul la connoissance;
Qui des usurpateurs, l'ai sauvé dés l'enfance,
Et qui l'ai reservé pour venger ses Parens,
Pour reprendre leur Sceptre, ct punir les Tyrans.
Ce dessein découvert rend ma perte certaine;
Elle est trop importante au salut de la Reine;
Vous me perdez, mon fils, si vous parlés.

Zeno überträgt diese Stelle folgendermaßen:

Clearco: Ov'è l'iniquo? L'empio qual è?
Fenizio: Riconoscilo, e trema. Jo quello sono.
Clearco: Tu genitore?
Fenizio: Jo quello,
Jo quel sono, che per zelo
Di vendicare il mio buon Re trafitto,
Dell' empia usurpatrice armo in rovina
Il popolo, e il Senato. Jo quel, che all'ire
Del tiranno Sicheo
Tolsi in Astarto il regal figlio, e il solo
Della Tiria corona illustre erede. —

Die Szene III, 5, wo uns in einem Gespräche zwischen Fenizio und Clearco die königliche Abstammung des letzteren enthüllt wird, zeigt merkwürdige Übereinstimmungen mit Quinault IV, 2 und scheint unter dessen Einfluß entstanden zu sein. Beim französischen Dichter ist diese Scene aber viel inniger gehalten und zwar hauptsächlich nur deshalb, weil hier Sichéo dem Astrate, den man bisher für dessen Sohn hielt,

das Geheimnis mit Hilfe eines Täfelchens enthüllt, worauf diese Tatsache geschrieben steht. Bei Zeno setzt Fenizio den Clearco nur durch die plumpe Andeutung in Erstaunen, daß der Sohn des Abastarto unmöglich die Königin Elisa lieben könne, und erzählt ihm dann, da dieser eine Erklärung dieser Aussage wünscht, alles. So ist es ganz natürlich, daß der Held des französischen Stückes nur erstaunt ist, ohne daß bei ihm Zweifel auftauchen. Beim italienischen Stücke mußte es gerade umgekehrt sein, da sich hier Astarto nur auf die Wahrheit der Ausage des Fenizio stützen konnte. Wir erfahren nun, daß Astarto nach dem Tode seines Vaters Abastarto von Fenizio, dem kurz vorher der Tod einen Sohn im gleichen jugendlichen Alter hinweggerafft hatte, aufgezogen und an Kindes statt angenommen worden ist. — —

Neben dieser Beeinflussung durch die Tragödie „Astrate" finden wir noch die Nachahmung verschiedener Szenen aus einer anderen Tragödie Quinaults, betitelt „Amalasonte."

Quinaults tragi-comédie „Amalasonte" erschien 1658 und umfaßt 5 Akte. Zunächst wollen wir uns mit dem Inhalt der „Amalasonte" in aller Kürze bekannt machen.

Amalasonte, die Königin des Ostgotenreiches in Italien, liebt den Prinzen Theodat, den Sohn des Theudion. Theudion, der die Regentschaft über die Staaten der Amalasonte führt, will seinen Sohn durch die Heirat mit der Königin zum Herrscher erheben. Diese seine Absicht wird nun durch die Pläne der Prinzessin Amalfrede verhindert, die ihrerseits Theodat liebt und deshalb auf die Königin eifersüchtig ist. Sie stellt bei Amalasonte den Prinzen als einen Menschen von ganz gemeiner und unedler Gesinnung hin, so daß die Königin, die den Worten der Amalfrede nur zu viel Glauben schenkt, zu dem Entschlusse kommt, den Prinzen für seine Untreue mit dem Tode zu bestrafen. Aber Amalfrede, von niederem Charakter, gesteht der Königin schließlich, daß sie nur aus Eifersucht so gehandelt und daß der Prinz stets nur eine reine Liebe für die Königin empfunden habe.

Nach diesem Geständnis nimmt Amalfrede Gift und macht so ihrem Leben ein Ende. Amalasonte sieht nun ein, wie unrecht sie gegen den Prinzen gehandelt hat, sie nimmt den von ihr Verstoßenen wieder in Ehren auf, und Theudion selbst erteilt dem glücklichen Paare: Amalasonte und Theodat den Segen.

Die Nebenhandlung des französischen Stückes kommt für unsere Zwecke nicht in Betracht. Bei einem Vergleiche der „Amalasonte" mit dem Melodrama „Astarto" von Zeno fällt uns schon die Ähnlichkeit der Handlung in großen Zügen auf. In beiden ist es die Liebe einer Königin zu dem Sohne eines angesehenen Großen des Reiches, die schließlich zur Vereinigung der beiden Liebenden führt, bei Quinault die Liebe der Amalasonte zu Theodat, bei Zeno der Elisa zu Astarto. Also schon die Ähnlichkeit des Inhaltes mußte Zeno bei Abfassung seines Melodramas auf den Gedanken bringen, einige Szenen dieser vortrefflichen französischen Tragikomödie nachzuahmen. Ich lasse jetzt die übereinstimmenden Szenen folgen.

Die Szene I, 8 ist eine Nachahmung der Szene I, 3 der „Amalasonte." Nachdem die Königin Elisa den siegreichen Feldherrn Clearco beglückwünscht hat, bittet sie ihn um einen Rat. Er soll seine Meinung darüber äußern, wie er einen Menschen bestrafen würde, der sich gegen das Staatsoberhaupt empöre und Verrat an diesem verüben wolle. Clearco antwortet hierauf: jedem, der die Treue, die er der Königin zu halten schuldig sei, breche, gebühre nach seiner Ansicht die strengste Strafe, der Tod. Gleichsam als Zeichen der Bekräftigung seiner Aussage läßt sich Elisa von ihm sein Schwert geben und kündigt ihm an, daß ihm jetzt der königliche Palast als Gefängnis dienen solle. Clearco will nun den Grund dafür wissen, weshalb man ihn für einen Vaterlandsverräter halte. Der Wortlaut des Gespräches ist der folgende:

Elisa: Un tuo consiglio or chiedo.
Con qual occhio, Clearco,
Vedresti un disleal, che da' miei doni
Empio abusò, sino a voler tradirmi?

Clearco: Chi ad Elisa potè mancar di fede,
Non attenda da me, ch'odio, ed orrore.
Elisa: Applaudo al giusto voto.
Ma qual pena imporresti al traditore?
Clearco: La morte, e cruda morte.
Complice è dell' error, chi nol condanna.
Elisa: Lodo il consiglio, e in testimon di assenso,
Tosto a me la tua spada.
Clearco: La spada mia?
Elisa: Si disleal, ubbidisca.
Clearco: Mi è legge il cenno. Ecco l'acciar.
. . . . Almeno
In che, dimmi, ti offesi? in che peccai?

Diese wirksame Szene ist keineswegs Eigentum unseres Dichters, sondern er hat sie von Quinault entnommen und zwar mit wenigen Abweichungen durch eine freie Übersetzung der Szene I, 3 der „Amalasonte."

Hier stellt nämlich der Regent Theudion dieselbe Frage an seinen Sohn Theodat, dem Liebhaber der Amalasonte, und auch schon hier finden wir dasselbe Motiv der Schwertübergabe. Bei Quinault lautet die Stelle:

Theudion: Je viens vous consulter sur un point important,
Ecoutez-moi, vous dis-je, et sans replique.
Quel sentiment, mon fils, avés-vous d'un sujet,
Qui des soins de la Reine aiant été l'objet,
Loin qu'avec ses bontez il fit croître son zele,
Ne seroit animé qu'à conspirer contre elle?
Theodat: Qui conque pour la Reine a pû manquer de foi,
Doit n'attendre qu'horreur et que haine de moi.
Theudion: Ce sentiment est juste autant qu'il le peut être,
Mais à quel châtiment condamnez-vous ce traître?
Theodat: Un traître tel qu'il soit est digne du trépas,
Et qui l'ose épargner mérite son supplice.
Theudion: Pour montrer à quel point j'approuve vos avis,
Dés ce même moment vous les verrez suivis,
Votre attente par moi ne sera point trompée,
Et pour vous le prouver donnez-moi votre épée.
Theodat: Mon épée.
Theudion: Qui, donnez.
Theodat: Votre ordre est ma raison.
J'obéis . . . .

Theudion:	Vous aurez ce Palais pour prison.
Theodat:	Que faut-il faire enfin pour savoir mon offence?

In der nächsten Szene I, 9 des „Astarto" finden wir Clearco allein mit Nino und Agenore, den beiden Großen des Reiches. Er wünscht von diesen eine Erklärung dieses ihm rätselhaften Vorganges, doch diese antworten ihm nur mit denselben Ausdrücken, die Clearco selbst der Königin über die Bestrafung eines Landesverräters gesagt hat, und strafen ihn so nur mit seinen eigenen Worten. Sie lassen Clearco betrübt zurück.

Diese Szene deckt sich dem Inhalte nach genau mit „Amalasonte" I, 4 wo auch die beiden Prinzen Arsamon und Clodesile, die mit am Hofe leben, von Theodat gehen, ohne ihm irgend einen Grund für die Übergabe des Schwertes an seinen Vater Theudion angegeben zu haben. Auch diese beiden Szenen stimmen im Wortlaut fast ganz überein.

Auch die Szene I, 12 bei Zeno scheint nicht unbeeinflußt vom französischen Dichter entstanden zu sein. Clearco hat soeben einen Brief an die Königin vollendet und will ihn der Sidonia übergeben, damit diese ihn Elisa überbringen soll. Auf diese Weise erfährt Sidonia von des Prinzen Liebe zur Königin und sieht nun ihre Hoffnung, bei Clearco, den sie so leidenschaftlich liebt, Gegenliebe zu finden, vernichtet. Sie weigert sich, diese Vermittlung zwischen dem Prinzen und ihrer Rivalin auszuführen:

Sidonia:	Mal conosci, o Clearco, Di Sidonia gli affetti. Ne gli acerbi tuoi casi ho tutto il senso: Ma più di quel ch'esprimo, è quel ch'io penso.
Clearco:	La tua bella pietà mi fa coraggio; E il timor di abusarne . . . . Jo peno, ed amo.
Sidonia:	Egli ama, e s'io con quella, oh me felice! Compisci.
Clearco:	Amo.
Sidonia:	Ma chi?
Clearco:	Elisa.
Sidonia:	Elisa?

Clearco: E se, qual mostri
Hai pietà del mio duol, dalle in quel foglio
Un testimon di mia innocenza, e dille,
Che reo dell'ira suo languisco, e moro;
Ma che sono innocente, e che l'adoro.
Sidonia: Jo questo foglio darò ad Elisa?
Clearco: Promettesti . . . .

Diese Szene hat ihr Urbild in „Amalasonte“ I, 8, nur ist hier die Unterhaltung zwischen Theodat und Amalfrede etwas ausführlicher und weiter ausgesponnen. Auch hier erfährt Amalfrede zu ihrem größten Leidwesen, daß Theodat Amalasonte liebt, und sie sucht ihn von dieser Liebe abzubringen, ja sie begreift gar nicht, wie jemand diese stolze, gebieterische Königin lieben könne. Er vertraut ihr dann das Geheimnis und die Gründe an, weshalb er an die Königin geschrieben habe, und bittet sie, der Amalasonte den Brief zu überbringen. Die entsprechen Gedanken, die Zeno teilweise wörtlich entnommen hat, lauten bei Quinault:

Amalfrede: Theodat connoît mal les secrets de mon cœur.
J'aime son seul mérite, et non pas son bonheur,
Et si je dis beaucoup, je pense encor plus.
Theodat: Cette bonté si rare et si peu méritée,
Seroit mal reconnuë étant peu respectée,
Mais quelque bien pour moi qu'elle puisse causer,
Je crains de m'en servir de peur d'en abuser.
Mais craintes, mes transports, et mon desordre extrême,
Devroient-ils pas déjà vous avoir dit que j'aime.
Amalfrede: Il aime, ah! si c'est moi, quel bonheur est le mien!
Achevez Theodat, et n'apprehendez rien.
Theodat: Oui j'aime, oui j'aime enfin.
Amalfrede: Qui donc?
Theodat: Amalasonte.
Je veux vous confier cette lettre importante.
Amalfrede: Je réüssirai mal peut-être en cet emploi.
Theodat: Vous me l'avez promis . . . .
Princesse dites-lui que loin de ses beaux yeux,
Les objets les plus doux pour moi sont ennuieux,
Qu'où je ne la puis voir je ne voi rien d'aimable,
Que toute beauté me paroît effroiable.

Für die nächste Szene I, 13 ist ebenfalls die französische Quelle nicht schwer zu finden. Elisa übergibt dem Feldherrn Clearco einen Brief, den dieser nach langem Zögern liest. Über den Inhalt selbst ist er ganz erstaunt, er erbleicht und wird verwirrt. Die Königin wünscht nun eine Erklärung von ihm, die seine Unschuld dartun soll.

Elisa: Rispondi.
Ma ti fa pena, iniquo,
Veder la tua perfidia
Sì immatura abortir. Più ti addolora
Del commesso delitto il non commesso.
Su! parla, e fa ch'io vegga in quel pallore,
Se non la tua innocenza, il tuo dolore.

Clearco erklärt sich hierauf für unschuldig und schiebt nur seiner Liebe die Schuld zu:

Clearco: Quest'alma . . . .
Sa d'esser innocente; o d'altro errore
Rea non è, che d'amore.

Sie gesteht ihm nun, daß auch sie ihn liebe und sie gerade ihn unter den vielen Monarchen und Prinzen zu ihrem Gemahl erkoren habe. Clearco hält nun eine lange Verteidigungsrede, in der er den erwähnten Brief für eine Fälschung seiner Neider und Hasser bezeichnet. Auch er gibt nun seine tiefe Zuneigung zu ihr zu erkennen, Hierauf antwortet Elisa:

Basta, Clearco, basta.
. . . . . Dove l'amore è forte,
L'odio è breve, o impotente;
E reo che sa piacer, sempre è innocente.

Sie befiehlt jetzt sogar den Wachen, dem Prinzen das Schwert, welches man ihm abgenommen hatte, wiederzugeben, und sie verheißt ihm, daß er noch heute ihr Gemahl und König werden solle:

Elisa: Guardie, rendassi al Prence
L'illustre acciar. Tu all'imeneo reale
Le pompe affretta. Oggi serai mio sposo.

Diese Szene ist im engen Auschluß an Quinault's „Amalasonte“ II, 6 gearbeitet, oft sind die inhaltlichen Über-

einstimmungen so auffallende, daß man sie getrost eine freie Übersetzung nennen kann. Jedoch hat Zeno auch hier sein bekanntes und beliebtes Kürzungsverfahren mit großer Meisterschaft zur Anwendung gebracht, denn die betreffende Szene bei Quinault übertrifft die der italienischen Bearbeitung an Länge fast um das doppelte.

Schon bei Quinault finden wir fast denselben Wortlaut des Briefes, den Amalasonte dem Theodat zu lesen gibt, und auch hier fordert Amalasonte eine Erklärung von ihm mit folgenden Worten:

Ah! tu connois sans doute un trouble si puissant,
De voir ta perfidie avortée en naissant,
Et ton regret provient, si j'en croi cette lettre,
Moins du crime commis, que du crime à commettre;
Parle, et me fais, ingrat, s'il se peut pressentir,
Que ta confusion vient de ton repentir.

Theodat antwortet hierauf, übereinstimmend mit Zeno:

Si je suis criminel, mon amour est mon crime.

Hierauf folgt die Verteidigungsrede des Theodat, die Zeno stark reduziert hat, und nach einem gegenseitigen Geständnis ihrer Liebe antwortet Amalasonte:

C'est assez, Theodat, c'est assez;
L'amour sait rendre une Ame incapable de haine,
Un criminel, qui plaît, est toujours innocent.

Sie ordnet nun an, daß dem Prinzen das Schwert wiedergegeben werde, ja er soll sogar noch heute ihre Hand und die Krone erhalten:

Amalasonte: Hola, suivez ce Prince, et dites à son Père
Qu'il rende son épée, et qu'il soit moins sévère,
Et que son Fils s'y trouve afin que je lui donne,
Avecque plus d'éclat ma main et ma Couronne.

Die Szene I, 14 bei Zeno deckt sich inhaltlich genau mit Quinault II, 6. Bei einer Unterredung der Königin Elisa mit Sidonia läßt letztere zufällig einen Brief fallen. Es entspinnt sich folgendes Gespräch:

Sidonia: Che fec'io? qual disgrazia?
Elisa: Sidonia!

Sidonia: Ah, mia Regina,
Per quanto hai di più caro,
Rendimi 'l foglio, e non l'aprir, se m'ami.
. . . . . . Ti pentirai, se leggi.
Il mal non è mai mal, sinch'egli è ignoto.
Elisa: Siasi; ma leggerò.

Die Königin hebt nun diesen Brief auf, liest ihn und erfährt so von des Prinzen Zuneigung zu Sidonia, in der sie jetzt ihre Nebenbuhlerin zu erblicken hat. Sie sieht in Clearco, den sie eben noch zu ihrem Gemahl machen wollte, einen Verräter.

Alle diese Motive und Gedanken hat Zeno bei Quinault in der angeführten Szene vorgefunden und meist nur wörtlich übersetzt. Hier hat das Gespräch zwischen Amalasonte und Amalfrede folgenden Wortlaut:

Amalfrede: Qu'ai-je fait, quel malheur!
Amalasonte: Qu'avez-vous?
Amalfrede: Ah Madame?
Par tout ce qui jamais a pû toucher votre Ame,
Si vous ne me voulez reduire au desespoir,
Rendez-moi promptement ma lettre sans la voir.
Vous aurez du regret de cette connoissance,
Un mal n'est jamais mal, tant il est inconnu.
Amalasonte: N'importe, il faut tout voir . . . .

Sogar den Wortlaut des Briefes, den wir bei beiden Dichtern erfahren, hat Zeno von dem französischen Dichter durch eine annähernd wortgetreue Übersetzung übernommen.

Wie sehen also aus den angeführten Stellen, daß sich die Nachahmung auf 5 Szenen des französischen Stückes beschränkt, die allerdings nur den beiden ersten Akten angehören. Die 3 letzten Akte der „Amalasonte" sind ohne Einfluß auf das italienische Melodrama gewesen.

Es liegt nun klar auf der Hand, daß bei einer solchen starken Beeinflussung sich auch manche Charakterzüge auf die Personen des italienischen Stückes übertragen haben. Besonders ist dies im Charakter des Helden des italienischen Melodramas zu bemerken; die aufrichtige Liebe des Prinzen zur Königin, die sich durch das ganze Stück hindurch zieht,

ist schon vom französichen Dichter mit derselben Meisterschaft geschildert worden. Auch hat dessen Amalasonte in mancher Hinsicht der Elisa zur Vorlage gedient. Bei beiden finden wir den Umschwung, der sich in ihren Gefühlen dem Prinzen gegenüber geltend macht: Die anfängliche heiße Liebe, dann, nachdem sie den Brief gelesen hat, der stärkste Haß, am Schluß, als seine Unschuld klar erwiesen ist, eine abermalige starke Zuneigung.

Auf das zweite Liebespaar Nino und Sidonia haben sich vielleicht einige Züge des Arsamon und der Amalfrede übertragen, jedoch sind diese so unbestimmt nachzuweisen, daß wir es getrost als eine freie Schöpfung unseres Dichters bezeichnen können.

Eine Übersicht der gefundenen Übereinstimmungen möge sich anschliessen:

Zenos „Astarto“	Quelle: Quinaults „Astrate, Roy de Tyr“.
I, 6 II, 3	} = III, 5
III, 5	= IV, 2
	Quelle: Quinaults „Amalasonte“
I, 8	= I, 3
I, 9	= I, 4
I, 12	= I, 8
I, 13	= II, 4
I, 14	= II, 6

Wir kommen also zu dem Schluß, daß Zenos „Astarto“ eine Contamination der beiden Tragödien Quinaults, „Astrate“ und „Amalasonte“, ist, indem unser Dichter den Stoff aus „Astrate,“ die Hauptverwicklungen und einige wirksame Situationen und Motive aus der „Amalasonte“ entnahm. Trotz alledem finden wir auch wieder viel Selbständiges, weshalb wir das Melodrama den beiden französischen Tragödien würdig zur Seite stellen können. „Astarto“ ist reich an Schönheiten und großartigen, ergreifenden Scenen, z B. III, 1, der feierliche Schwur der Verräter und Verschwörer am Altar Jupiters, III, 11 III, 19. „Die Betrachtungen und psychologischen Analysen der eigenen Gefühle und Stimmungen

womit sich Quinaults Verliebte gern beschäftigen," [1]) finden wir bei Zeno nur in ganz geringem Maße. Alles in allem: Zenos „Astarto" ist mit zu den besten Melodramen Zenos zu zählen.

---

3. Thomas Corneille.

In drei Stücken zeigt sich Zeno von Thomas Corneille (1625 1709) abhängig und zwar in seinen Melodramen „Costantino," „Nitocri" und „Antioco."

Betrachten wir zunächst den *„Costantino"*. Dieses Melodrama ist das letzte Erzeugnis der gemeinsamen Tätigkeit Zenos mit Pietro Pariati in Venedig. Es hat 5 Akte. Das Entstehungsjahr ist 1711, in welches Jahr auch die Uraufführung im Theater San Cassiano in Venedig mit der Musik von Gasparini fällt. Über die Aufführung und den Erfolg des Stückes berichtet weder Zeno selbst noch sein Biograph Negri.

Der Inhalt ist kurz folgender: Massimiano, einst unumschränkter Herrscher, hatte abdanken müssen zu gunsten seines Schwiegersohnes Costantino. Inzwischen regt sich aber in Massimiano die alte Herrschsucht wieder, er empfindet Reue über seine verlorene Machtstellung. Die Ehrenbezeugungen, die jetzt nicht mehr ihm gelten, der Kaisertitel, den er hat einbüßen müssen und der jetzt einem anderen zukommt, alles dies ruft in ihm die Erinnerung an sein früheres Glück wach und stachelt seinen Neid und Ehrgeiz an. Er beschließt deshalb, sich mit aller Gewalt wieder die Herrschaft anzueignen, und kommt so auf den Gedanken, Costantino zu ermorden. Verschwörer werden von ihm für die

---

[1]) Suchier-Birch-Hirschfeld: Französische Literaturgeschichte pg. 465.

Ausführung des Planes gedungen. Unter diesen finden wir Massimianos Vertrauten Leone und außerdem den kaiserlichen General Licinio. Diesem letzteren verspricht Massimiano zum Lohne sogar die Hand seiner Tochter, der jetzigen Kaiserin Fausta, die vor ihrer Verheiratung mit Costantino mit Licinio verlobt war. Der Plan Massimianos ist nicht vom Glücke begünstigt, die Verschwörung wird entdeckt und zwar durch einen Brief Licinios an seine frühere Verlobte Fausta, der zufällig in die Hände Costantinos gelangt. Im weiteren Verlauf der Handlung dringt Leone in das Schlafgemach des Kaisers ein; dieser hat sich aber, durch Fausta rechtzeitig benachrichtigt, in Sicherheit gebracht. Leone als Hauptverschwörer vor Costantino geführt macht dem Kaiser ein offenes Geständnis, er bezeichnet Massimiano als Urheber und Anstifter des Mordplanes und nimmt dann selbst Gift, um die Schande nicht mehr zu überleben. Costantino läßt nun Gnade an Massimiano walten, er verheißt ihm das Leben, doch dieser zieht einem elenden Leben ohne Thron den selbstgewählten Tod vor. Costantino und Fausta gestehen einander ihre erneute Liebe, Licinio, der andere Teilnehmer an der Verschwörung, erhält von Costantino Verzeihung und die Hand seiner Schwester Flavia.

Zeno nennt uns selbst die Quellen zu diesem Stück in seiner Vorrede und zwar Lactantius' (225 - 3.5 n. Chr.) „De mortibus Persecutorum" Cap. 30. Außerdem spricht er davon, daß auch Thomas Corneille diesen Stoff mit viel Glück behandelt habe und zwar in seiner Tragödie „Maximian." Diese französische Tragödie in 5 Akten und Versen entstand 1662 und gehört mit zu den schwächsten Schöpfungen Corneilles. Die lateinische Geschichtsquelle konnte unserem Dichter natürlich den Stoff nur in roher Form und Gestalt darbieten, und so geschieht die Erwähnung des französischen Stückes bei unserem Dichter nicht ohne Grund. Sie hat ihm neben der Geschichtsquelle zur Vorlage gedient, denn vergleichen wir nun das italienische Stück mit dem französischen, so fallen uns manche nicht zufällige Übereinstimmungen ins Auge.

Schon die Hauptpersonen sind die gleichen, wie bei Thomas Corneille, wenn auch die Namen teilweise geändert sind Wir ersehen dies aus der beigefügten Tabelle:

Constantin, Empereur.	Costantino, Imperadore.
Fauste, Femme de Constantin.	Fausta, sua moglie.
Constance, Sœur de Constantin.	Flavia, sorella di Costantino.
Maximian, Pere de Fauste.	Massimiano, già stato Imperadore, padre di Fausta.
Martian, Confident de Maximian. Licine, Amant de Constance.	Leone, confidente di Massimiano amante di Flavia.
Severe, Lieutenant General des Armées de l'Empereur.	Licinio, generale dell' Impero.

Erfunden ist von Zeno die Person der Emilia, die als Mann verkleidet den Namen Albino führt, aber für den ganzen Gang der Handlung sehr wenig Bedeutung hat. Die übrigen Personen sind direkt der französischen Vorlage entnommen, nur ist bei Zeno aus den beiden Personen Martian und Licine eine einzige, nämlich Leone geworden, indem der italienische Dichter manche Züge der beiden vereinigt hat. Die Angabe, die Zeno in seiner Vorrede macht, die Geschichte habe ihm die Person des Licinio geliefert, mag nicht unrichtig sein, jedenfalls entspricht aber die Rolle des Licinio ihrerseits wieder der des Severe des französischen Stückes. Der Schauplatz ist bei beiden Dichtern Marseille. Auch die Hauptzüge und Hauptverwicklungen der Handlung finden wir schon bei Corneille, mit dem der Inhalt bei Zeno etwa bis zum Schluß des IV. Aktes ungefähr übereinstimmt. Die inhaltliche Übereinstimmung einiger Szenen mit der französischen Tragödie ist zunächst nachzuweisen.

Der Inhalt der 2. Szene des I. Aktes des italienischen Stückes deckt sich an manchen Stellen sogar wörtlich mit der Szene I, 3 beim Franzosen. Es ist das Gespräch zwischen Massimiano und seinem Vertrauten Leone über den Plan der Verschwörung. Leone meldet, schon viele Verschwörer seien gewonnen, und man könne sich auf ihre Treue verlassen:

Leone: Massimo, Saturnin, Pompilio, c gli altri
Complici dell' arcano affrettan l'opra.
Massimiano: Son tutti fidi?
Leone: Il sono. E quando ancora
Tra lor vi fosse alma codarda, e iniqua,
Nulla si tema.

Bei Corneille lautet die Stelle des Gespräches zwischen Maximian und Martian, das hier viel ausführlicher ist, folgendermaßen:

Martian: Les conjurez sont prêts, et perdant Constantin,
Aspirent chaque jour à changer le Destin.
J'ai peine à retenir l'ardeur qui les emporte.
Maximian: Et toûjours cette ardeur est également forte?
Martian: Quand puelque lâche entr'eux se pourroit déguiser,
Vous êtes à couvert de ce qu'il peut oser.

Massimiano beschließt (beim Italiener) übereinstimmend mit Corneille die Ausführung des Planes bis zur Rückkehr des Generals Licinio (= Severe) zu verschieben, da auch dieser nach seiner Ansicht leicht für die Empörung zu haben sei.

Die Szene I, 6 Corneilles finden wir bei Zeno mit ziemlichen Kürzungen in I, 8 wieder. Wir erfahren aus dem Gespräche der Fausta mit Licinio, daß beide früher verlobt waren. Nur auf den Wunsch ihres Vaters hat dann Fausta die Ehe mit Costantino eingehen müssen. Am Schluß der Szene, die viele wörtliche Anklänge an Corneille zeigt, gestehen sich beide ihre gegenseitige Liebe.

Genau wie bei Th. Corneille II, 6 Maximian dem Severe, so macht auch der Exkaiser bei Zeno II, 1 dem kaiserlichen General Licinio Mitteilung von seinem Plane, und es gelingt ihm wirklich nach langem Widerstande diesen für seine Partei zu gewinnen, allerdings erst nachdem er versprochen hat, ihm nach vollbrachter Tat die Tochter zur Frau geben wollen. Auch hier Kürzungen und wörtliche Übereinstimmung einiger Verse.

Auch die Szene II, 2 ist ganz im Sinne Corneilles gearbeitet, wo schon im III, 1 dasselbe gesagt wird. Licinio teilt der Königin Fausta, seiner früheren Verlobten, die geplante

Verschwörung gegen das Staatsoberhaupt mit. Auf ihre Frage antwortet er ihr auch, daß Massimiano der Urheber des Ganzen ist. Darüber ist sie sehr erstaunt. Sie bittet ihn schließlich, scharf den Verlauf des Komplottes zu beobachten und ihr im Notfalle briefliche Mitteilung zukommen zu lassen.

Ebenso ist von geringen Kürzungen abgesehen auch III, 3 nichts als eine Nachahmung der ersten Hälfte der Scene III, 5 Corneilles mit einer wörtlichen Übereinstimmung von 12 Versen. Leone (= Martian), vor den Kaiser Costantino geführt, gesteht daß er diesen habe ermorden wollen. Dafür soll er nun seine gerechte Strafe erhalten. Allerdings läßt er die Frage, die Costantino an ihn richtet, ob er Mitschuldige habe, offen.

Auch die Szene IV, 2 trägt wieder deutlich das Gepräge der Szene IV, 3 der franz. Vorlage. Costantino behauptet Massimiano gegenüber, daß auch dessen Tochter Fausta an der Verschwörung nicht ganz unbeteiligt ist. Massimiano heuchelt, er tut als wüßte er das gar nicht. Zum Beweis zeigt ihm Costantino einen Brief des Licinio an Fausta, der Anspielungen auf die bevorstehende Ermordung des Kaisers enthält. Licinio gesteht den Brief, der übrigens annähernd denselben Wortlaut des franz. Originals hat, geschrieben zu haben, beteuert aber, daß Fausta an der ganzen Sache unschuldig ist.

Da tritt in der nächsten Szene (IV, 3) Fausta selbst auf und erklärt sich und Licinio für schuldig:

Fausta: Da me non attendete
Le discolpe del Duce, e non le mie.
Quel foglio è nostra accusa. Ei della nostra
Secreta intelligenza a voi la fede.
Ambo siam rei. Comune
È in entrambi la colpa;
Ma l'averla commessa è nostra gloria.

Bei Corneille, wo wir diese ganze Szene in IV, 4 wiederfinden, lautet die entsprechende Stelle:

Fauste: Seigneur, n'attendez point qu'en faveur de Severe
Je cherche à déguiser ce qu'on ne peut plus taire.
Ce Billet noüs accuse, et ce qu'il vous apprend
De notre intelligence est un trop sûr garand.

Nous avous cru tous deux devoir suivre un beau zele,
Je l'ai rendu coupable, il me rend criminelle.

Im weiteren Verlauf dieser Szene gesteht der General dem Kaiser, daß Maximian das Haupt und die treibende Kraft der Verschwörung ist:

Licinio: Invan tu cerchi,
Cesare, l'empio autor della congiura.
Videlo in Massimiano.
Costantino: Massimian mi tradisce?
Massimiano: Il colpo mi sorprende.
Non so che dir. Non so che oppor.

— — — — — — — —

Severe: Seigneur, le Criminel n'a plus à se cacher,
C'est dans Maximian qu'il vous le faut chercher,
Lui seul fait conspirer, et Chef de l'entreprise . . .
Constantin: Traître, Maximian?
Maximian. J'avouërai ma surprise.
A ce coup imprévû je ne sai qu'opposer.

Den Schluß der Szene bei Corneille hat Zeno weggelassen, wie er überhaupt gerade diese beim Franzosen etwas langweilig wirkende Szene stark gekürzt hat.

Auch die Szene IV, 6, wo Maximian mit allen möglichen Versprechungen seine Tochter Fausta für den Plan zu gewinnen sucht, erinnert in manchen Zügen an die betreffende Szene bei Corneille IV, 5.

Dies die acht inhaltlich übereinstimmenden Szenen. Für den weiteren Verlauf des Stückes hat dann Zeno einige Abänderungen getroffen. Im frz. Stücke erfahren wir im folgenden V. Akt die Flucht des Martian und den Tod des Severe, der das Opfer eines Dolchstoßes geworden ist. Bei Zeno nimmt Leone Gift, als er alles verloren sieht; Licinio hingegen tritt noch bis zum Schluß des Stückes handelnd auf, und als sich alles zu seinen Gunsten aufgeklärt hat, werden er und Costantinos Schwester, Flavia, ein glückliches Paar. Costantino und Fausta regieren in Frieden weiter. Massimiano hingegen, der alles entdeckt sieht, fordert weder Mitleid noch Verzeihung von Seiten des Kaisers, sondern deutet seinen Selbstmord mit folgenden Worten an:

Con questo orgoglio,
Il morir più mi piace,
Che il viver con viltà lungi dal soglio. (V, 11.)

Hier macht sich wieder der Einfluß Corneilles geltend, bei ihm tut schon Maximian eine ähnliche Äusserung:

J'aime mieux, te pressant de ne pas m'épargner,
Mourir dans cet orgueil, que vivre sans regner (V, 7).

Nach diesen Worten zieht er einen Dolch und tötet sich.

Was nun die Charakterzeichnung anlangt, so ist unserem Dichter entschieden, genau wie im frz. Stück, am besten der Charakter Maximians gelungen. Auch von Zeno wird er uns als ein Mann geschildert, der vor keinem Mittel zurückscheut, um zu seinem Ziele zu gelangen. Er beutet wie bei Corneille die Leidenschaften und Schwächen der anderen Personen die er für seinen Plan gewonnen hat, aus, nur um seine Leidenschaft zu befriedigen. Maximian ist ein Verschwörer, aber was ihm schuldig macht, ist nicht eine krankhafte Überreiztheit der väterlichen Liebe, es ist vielmehr die Liebe zur Macht, zur Herrschaft und zum Thron.

Die übrigen Personen des franz. Stückes sind Verbrecher, aber wenn auch das Verbrechen, das sie ausführen wollen, scheußlich ist, so hat doch — nach Reynier[1]) — schon das Gefühl, welches sie zu dem Entschlusse treibt, etwas Edles und Heroisches. Gewiß fehlt auch bei Corneille das Moment der Liebe nicht, aber es tritt bei ihm im allgemeinen mehr in den Hintergrund. In erster Linie sind seine Personen fast alle erfüllt von einer Leidenschaft mehr männlicher Natur, die die Regungen der Liebe nicht recht zum Durchbruch kommen lassen. Anders bei Zeno. Bei ihm zieht sich die Liebe gleichsam als bewegender Faktor, als Leitmotiv durch das Melodrama von Anfang bis zu Ende hindurch, überall, wo er es nur anbringen kann, verwendet er das erotische Element recht ausgiebig. Seine Personen sind deshalb im Gegensatz zu Th. Corneille mehr Liebhaber als Verbrecher,

---

[1]) Reynier: Thomas Corneille, sa vie et son théâtre (Paris 1892) pg. 151.

bei ihnen tritt das Moment des Heldenhaften und Heroischen mehr an zweite Stelle. — Im ganzen genommen ist Zenos Stück eins der schwächsten, die er geschrieben hat, es ist deshalb auch ganz überflüssig, auf die Charakteristik der anderen Personen weiter einzugehen, die meist sehr dürftig und schablonenhaft ist.

Übrigens bleibt es ganz unerklärlich, weshalb Zeno seinem Melodrama den Titel, „Costantino" gegeben hat und nicht „Massimiano", wie das Coneilles, denn Constantin spielt bei ihm keineswegs eine bedeutendere Rolle, als wie im frz. Stück, im Gegenteil ist auch im ital. Stücke entschieden Maximian die Hauptperson. Man sah dies jedenfalls auch ein, denn wir wissen von zwei Aufführungen in Venedig und Wien (beide m Jahre 1731 mit der Musik von Orlandini), wo es mit dem veränderten und berechtigterem Titel „Massimiano" gespielt wurde.

Hieran möge sich die Betrachtung der *„Nitocri"* anschließen, eines Melodramas, welches auch unter dem Einfluss der franz. Tragödie, speziell Th. Corneilles, entstanden ist.

Nitocri, die Königin von Ägypten und Theben, ist schon von Herodot, von Diodor und anderen Historikern wegen ihrer Schönheit und ihrer vielen Tugenden gefeiert worden. An ihrem Hofe leben zwei ägyptische Feldherrn, Mirteo und Micerino, die beide die Schwester der Königin, Emirena, lieben. Nitocri selbst zeigt eine große Zuneigung zu Mirteos der sich durch verschiedene Ruhmestaten bei ihr und beim Volke beliebt gemacht hat. Ein Bruder der Königin, namens Amenofis, der vor ihr die Herrschaft über das Reich führte, ist auf verräterische Weise ermordet worden, ohne daß man den Mörder kennt. Nitocri sucht nun auf alle mögliche Weise den Mörder ihres Bruders ausfindig zu machen. Ratese, ein Prinz und Abkömmling der alten Dynastie Ägyptens, der sich für den einzig rechtmäßigen Erben des Thrones hält und den Sturz der Königin im Auge hat, gesteht in einer Unterredung mit seinem Schwiegersohn und Vertrauten

Manete, daß er der Mörder des Bruders der Königin ist. Es gelingt nun dem Ratese, am Hofe und bei der Königin den Mirteo, seinen persönlichen Feind, dieses schweren Verbrechens zu verdächtigen, der unschuldige Mirteo wird vom Gericht zum Tode auf dem Schafott verurteilt, seine Verteidigungsrede hört man nicht an, auch das Volk wünscht seine Bestrafung. Micerino meldet uns nun in einer der letzten Scenen die wunderbare Rettung Mirteos, seines Freundes. Schon sei Mirteo zum Schafott geführt worden, da habe zum Erstaunen des versammelten Volkes Manete seinen Schwiegervater Ratese für den Mörder des Amenofis erklärt, Ratese selbst habe seinem elenden Leben durch zwei Dolchstöße ein Ende gemacht. Am Schluß des Stückes erhält Mirteo aus der Hand der Königin Emirena zur Frau und die Herrschaft über Theben zugesichert. Für Nitocri selbst bleibt der Ruhm, über ihr Herz die Herrschaft auszuüben. Sie sagt selbst:

Tebe sia vostro regno: a me rimanga
La gloria di regnar sovra il mio cor.

Auch Zeno schließt sich den alten Historikern besonders Herodots „Geschichten" Buch II, Cap. 100 an, die berichten, daß Nitocri in der Nähe der Hauptstadt Memphis, wo unser Stück spielt, eine Pyramide errichten ließ, die man heutigen Tages mit zu den sieben Weltwundern zählt. Im II. Akt bringt Zeno selbst diese Pyramide mit auf die Bühne: Die Handlung spielt sich auf einer großen Ebene vor Memphis ab, man erblickt in der Mitte die Pyramide und verschiedene andere mit Hieroglyphen geschmückte Obelisken. Gerade dieses Melodrama erfordert viel Ausstattung und äußeren Pomp und hat schon deshalb seine Wirkung beim Publikum nicht verfehlt.

„Nitocri" enstand 1722 in Wien. Der Kaiser und die öffentliche Meinung hielten es für das beste Stück unseres Dichters.[1])

[1]) Fabroni a. a. O. pg. 228 und Zenos Lettere Bd. III. pg. 352 (vom 29. August 1722) (È opinione unisersale, che io nè abbia composto, nè possa comporne un migliore).

Auch Lombardi[1]) ist der Meinung, daß sich Zeno in diesem Stück selbst übertraf. Negri erwähnt dieses Melodrama überhaupt gar nicht, bestimmt wurde es aber noch im Entstehungsjahre in Wien vor Karl VI. selbst gespielt, wie auch aus dem erwähnten Briefe Zenos deutlich hervorgeht. 1733 wurde es auch im Theater San Gio. Grisostomo in Venedig gesungen.

Nun, das Urteil der Kritiker ist nicht ganz unberechtigt denn gerade dieses Stück ist so voller Schönheiten und prachtvoller Stellen, es weist eine so gedrängte und wahrscheinliche Handlung auf, daß es unter den dramatischen Schöpfungen Zenos mit den ersten Platz einnehmen darf.

Über die Quelle zu diesem Melodrama gibt uns Zeno keine Auskunft, er scheint also die Hauptverwicklung selbständig erfunden zu haben. Nur den Namen der Heldin hat er dem II. Buche der „Geschichten" Herodots entnommen Für die Charakterzeichnung haben unserem Dichter ganz entschieden die Personen und Gestalten aus Thomas Corneilles fünfaktiger Tragödie „Le Comte d'Essex" (1678) vorgeschwebt, die er unzweifelhaft gelesen haben muß. Vergleichen wir beide Dramen mit einander, so finden wir trotz der Verschiedenheit des Stoffes gewisse Übereinstimmungen in den Charakteren der Hauptpersonen, die nicht als zufällige bezeichnet werden können.

Corneilles Tragödie „Le Comte d'Essex," die man mit zu den besten Stücken des französischen Dichters rechnet, behandelt bekanntlich die Liebe der Königin Elisabeth von England zum Grafen Essex und dessen Liebe zur Herzogin von Irton. Essex wiegelt das Volk auf, aber nicht aus Ehrgeiz oder um sich zum Herrscher zu machen, sondern nur, um die Heirat der Prinzessin, die er liebt, mit dem Herzog von Irton zu vereiteln. Die Feinde des Grafen hingegen legen diese Tat Essex' dahin aus, er habe sich der Herrschaft bemächtigen wollen. Man verurteilt ihn daher zum Tode auf dem Schafott.

---

[1]) Lombardi: Storia della letteratura italiana Bd. V. pg. 202.

Manche Charakterzüge der Personen des „Comte d'Essex" haben sich also auf die des ital. Melodramas übertragen. Erinnert doch schon das äußere Geschick des Mirteo an das tragische Schicksal des Essex; beide sollen auf dem Schafott ihr Leben beschließen. Beide gehen willig in den Tod, sie können durch Bitten der Königin davon nicht zurückgehalten werden, obgleich sich beide Helden schuldlos fühlen. Bei Corneille stirbt allerdings Essex wirklich, bei Zeno erfahren wir am Schluß die wunderbare Rettung des Mirteo. Corneille hat seinen Helden zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton gemacht, bei Zeno ist die Liebe des Mirteo zu Emirena, die etwa der Herzogin von Irton im französischen Stück entspricht, nicht so ausgeprägt, da Zeno ihm in seinem Freunde Micerino noch einen Nebenbuhler an die Seite gestellt hat. Auch erfährt bei Corneille die Königin Elisabeth in einer langen Unterredung (III, 4) mit der Herzogin, daß diese auch Essex liebt, und ist darüber sehr erstaunt, da sie bisher noch nicht dieses intime Verhältnis der Herzogin zum Grafen auch nur ahnte. Bei Zeno hingegen merkt Nitocri durch eine Äußerung der Emirena, daß sie in ihrer Schwester eine Rivalin in ihrer Liebe zum Feldherrn Mirteo hat (III, 13).

Auch auf Micerino haben sich unzweifelhaft einige Charakterzüge des Grafen von Salesbury, des Freundes des Grafen Essex, übertragen. Wie Salesbury, so stellt auch Micerino der Königin vor, daß der Anschein öfters trüge, daß man also gar nicht wisse, ob Mirteo schuldig oder unschuldig sei, ja daß vieles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit der Richter abhänge. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Dies hatte er doch eigentlich gar nicht nötig, wenn er seinen Freund nicht für strafbar glaubte. Als dieser liebenswürdige und edle Charakter tritt uns schon Salesbury entgegen, der nur auf das Wohl seines Freundes bedacht ist, und der auch bei der Königin die Begnadigung des Grafen zu erwirken sucht.

Besonders hat aber Corneilles Elisabeth in mancher Hinsicht Nitocri zur Vorlage gedient. Das Wankelmütige in dem

Charakter der Königin kommt bei beiden Dichtern vortrefflich zum Ausdruck. Nitocri und Elisabeth unterzeichnen und widerrufen ein über das andere Mal den Befehl zur Hinrichtung. Jetzt ist die Königin fest entschlossen, den Grafen dem Tode zu überliefern, im nächsten Augenblick erwacht aufs neue ihre Zärtlichkeit, er soll am Leben bleiben. Auch der Widerstreit der Gefühle zwischen Stolz und Mitleid, Rache und Zuneigung, wie wir ihn schon bei Corneille finden, hat sich auf Nitocri zweifellos übertragen, denn diese hat dieselben Charaktereigenschaften wie Elisabeth, bei Nitocri finden wir auch denselben inneren Streit des zärtlichen Weibes mit der stolzen Königin, nur endet bei ihr dieser Kampf damit, daß sie das Todesurteil des Mirteo zerreißt und so dessen Rettung wirklich beschließt, da sie an seine Schuldlosigkeit glaubt.

Am wenigsten macht sich wohl ein Einfluß des Charakters des Cecile auf Ratese bemerkbar, die doch in beiden Dramen eine ähnliche Rolle spielen. Cecile ist der Feind des Grafen Essex, ein kriechender Schmeichler; Ratese wird zwar auch als persönlicher Feind des Mirteo geschildert, doch ist vor allem sein Schicksal und sein Charakter wieder ein ganz anderer. Cecile spielt im frz. Drama nur eine ganz nebensächliche Rolle, von Ratese können wir dies keineswegs sagen, im Gegenteil, er ist für die ganze Handlung des Melodramas äußerst wichtig. Er hat es auf die Herrschaft über Ägypten abgesehen, da er wegen seiner kgl. Abstammung Ansprüche auf die Krone zu haben glaubt, und sein Wahlspruch nach welchem er handelt, gipfelt in den Worten „o regno, o morte". Er steht auf einer ganz niedrigen Charakterstufe, er ist ein Verleumder, und auf ihm lastet der schwere Mord. Dieses Moment der Herrschsucht des Ratese finden wir wieder bei Corneille, allerdings hier im Grafen Essex selbst, denn auch dieser macht Ansprüche auf den Thron geltend, wenn er sie auch nicht immer so hervortreten läßt. Lessing sagt bei Besprechung des frz. Stückes in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" (Stück 22): „Wenn Corneille den Grafen Essex

sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt habe, den Thron selbt zu besteigen, so läßt er ihm freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war", und Lessing hebt weiter hervor, daß Essex von mütterlicher Seite aus dem kgl. Hause abstammte und deshalb sehr wohl Ansprüche auf die Krone machen konnte. Ebenso Ratese im ital. Melodrama, der also auch manche Züge des Grafen Essex trägt. — Bei den anderen Personen, die als Nebenpersonen keine bedeutende Rolle spielen, ist ein Einfluß nicht bemerkbar.

Trotz dieser mannigfaltigen Übereinstimmung der Charaktere des ital. Melodramas mit der frz. Tragödie können wir doch Zeno einer direkten Nachahmung einiger Szenen, wie dies der franz. Übersetzer der Dramen Apostolo Zenos ausspricht,[1]) nicht bezichtigen. Zeno hat, wie wir sahen, nur manche Anregung für die Charakterisierung seiner Personen erhalten.

Von dem äußeren dramatischen Aufbau hat Zeno nur das charakteristische Moment übernommen, uns das Schicksal des Mirteo durch den Freund desselben erfahren zu lassen in einem Berichte, den dieser der Königin erstattet. (III, 20) Zweifellos liegt hier ein Einfluß Corneilles vor. Denn auch bei diesem meldet Salesbury der Königin die letzten Lebensschicksale und den Tod des Grafen in dem äußeren Rahmen eines ausführlichen Berichtes (V, 6).

Das letzte Stück Zenos, wo eine Nachahmung Thomas Corneilles vorliegt, ist *„Antioco"*, ein Melodrama, das in Gemeinschaft mit Pietro Pariati, seines Mitarbeiters, entstanden ist und zwar 1703, also zu einer Zeit, wo Zeno noch in seiner Vaterstadt Venedig weilte. Negri[2]) berichtet von einer Aufführung, die noch in diesem Jahre in Florenz stattfand. Zwei Jahre später (1705) eine Aufführung im San Cassiano Theater in Venedig mit der Musik von Gasparini, 1725 die

---

[1]) in den Oeuvres dramatiques d' Apostolo Zeno, traduites de l' Italien (2 Bde., je 4 Dramen) Bd. I, pg. 114 im Avertissement sur Nitocris.

[2]) Negri a. a. O. pg. 105.

letzten Aufführungen in Wien und Venedig (Musik von Zuccari) und zwar mit dem veränderten Titel „Seleuco“.

Der Hauptinhalt des „Antioco“ ist etwa folgender: Antioco, der Sohn des Königs Seleuco von Syrien, liebt die Prinzessin Stratonica, die Tochter des Königs Demetrius von Macedonien, und wird von ihr zärtlich wiedergeliebt. Dem König Seleuco, seinem Vater, verheimlicht er aber lange Zeit diese seine Liebe zu Stratonica, da er wohl weiß, daß Seleuco sein Nebenbuhler ist. Der Prinz, der bei Stratonica keine Gegenliebe zu finden glaubt, ist deshalb immer sehr niedergeschlagen. Der Vater sucht nun auf alle mögliche Weise den Grund für die gedrückte Stimmung des Prinzen zu erfahren. In einer Unterredung mit Tolomeo, einem ägyptischen Fürsten, erklärt dieser dem König, Antioco habe ein geheimes Bündnis mit den Phöniziern, den Feinden des Landes. In einer der darauffolgenden Szenen (I, 14) tritt dann der Edeling Arsace als Haupt der Gesandtschaft der Phönizier auf, die sich gegen Seleuco empört hatten und jetzt gekommen sind, sich dem König wieder zu ergeben. Doch darauf läßt sich Seleuco nicht ein, ja er droht den Phöniziern sogar abermals mit Krieg. Antioco, der uns von Zeno als Freund des Arsace geschildert wird, beschließt nun den Hof zu verlassen und alle Leiden und Schicksale mit Arsace zu ertragen. Herrlich ist dann Antiocos Monolog, wie dieser Abschied nimmt von dem väterlichen Palaste, von dessen Mauern und von seinem Vaterlande. Hochdramatisch und gutgelungen ist Zeno auch die Szene (I, 18), in der Antioco seiner Geliebten Stratonica das letzte Lebewohl sagen will. Diese sucht ihn mit allen Mitteln von der Abreise abzubringen. Für Antioco hingegen ist es unerträglich, länger in der Umgebung seines Vaters, der zugleich sein Nebenbuhler ist, zu leben. — Im nächsten (II.) Akt versetzt uns der Dichter in den Hafen von Seleucia. Der König überrascht Antioco und Arsace, die sich soeben nach Phönizien einschiffen wollen. Antioco bittet sofort seinen Vater um Verzeihung. Als dann auch noch Stratonica kommt und beim König ein gutes Wort für ihn einlegt, da ist

Antioco so gerührt, daß er beim Anblick des geliebten Wesens in Ohnmacht fällt.

Wie wir es bei Zeno durchweg in seinen Melodramen finden, so werden auch in diesem Stücke zwei Liebespaare auf die Bühne gebracht. Des Königs Wunsch geht dahin, seinen Sohn mit Argene, der Prinzessin von Lydien, zu vermählen. In diese ist nun auch Tolomeo verliebt, und er glaubt ganz ohne allen Grund in Antioco seinen Nebenbuhler zu erblicken. Aus Eifersucht stellt er deshalb diesen beim König als den elendesten Verbrecher und Vaterlandsverräter hin und meldet ihm auch, daß dieser Stratonica liebe. Zur Strafe dafür soll nun Antioco sterben. Doch in Tolomeo steckt noch ein ehrlicher Kern; im weiteren Verlauf der Handlung gesteht er dem König den wahren Grund, weshalb er Antioco verdächtigt habe. Abermals verzeiht Seleuco seinem Sohne. Am Schluß des Stückes erhält Antioco seine geliebte Stratonica, Tolomeo und Argene werden ein glückliches Paar. Seleuco nimmt auch die Phönizier wieder in Gnaden auf und umarmt ihren Gesandten Arsace.

Als Quelle für dieses Melodrama gibt Zeno selbst in der Vorrede zu „Antioco“ (Gozziausgabe Bd. X, pg. 292) Appianus Alexandrinus' „Syrischen Krieg“ (De bello Sirio) an, jedoch gesteht er zu, einige Abänderungen vorgenommen zu haben, wie dies ja sein Recht war, ohne sich deshalb irgend welchen Tadel zuzuziehen. Nach seiner Ansicht sei es erlaubt, am Inhalt selbst etwas zu ändern, wenn nur der Schluß des Stückes einen glücklichen Ausgang nähme. Als Beispiel dieser Freiheit in der Bearbeitung des Stoffes führt er an „Chinò [= Quinault], ed Tommaso Cornelio [= Thomas Corneille], ottimi Tragici della Francia, i quali differentemente dopo molti altri han trattato questo soggetto, ed ambi con egual lode.“

Es ist deshalb unsere Aufgabe, die Bearbeitungen dieser beiden französischen Dichter uns genauer anzusehen, um eine eventuelle Abhängigkeit Zenos von beiden feststellen zu können.

Thomas Corneille behandelt in der Tat diesen Stoff und zwar in seiner Tragödie „Antiochus“ in 5 Akten und Versen (Erste Aufführung und Veröffentlichung 1666). Vergleichen wir nun dieses Stück mit dem Zenos, so fallen uns einige gemeinsame Züge ins Auge, die schon beweisen, daß Zeno diese französische Tragödie gelesen haben muß. — Schon die Personenverzeichnisse zeigen merkwürdige Übereinstimmungen:

Seleucus, Roi de Syrie.	Seleuco, Re de Siria.
Antiochus, Fils de Seleucus.	Antioco, suo figliuolo.
Stratonice, Fille de Demetrius, Roi de Macedoine.	Stratonica, Principessa di Macedonia.
Arsinoé, Niece de Seleucus.	Argene, Principessa di Lidia.
Tigrane, Favori de Seleucus.	Tolomeo, Principe di Egitto.
	Arsace, nobile della Fenicia.

Die Arsinoé seiner Vorlage hat Zeno in eine Prinzessin Argene umgewandelt, und aus des Königs Günstling Tigrane ist der ägyptische Fürst Tolomeo geworden. Der Schauplatz ist derselbe wie bei Thomas Corneille, nämlich die Hauptstadt von Syrien, Seleucia. Auch den Entschluß des Königs Seleucus sich selbst mit der macedonischen Prinzessin Stratonice zu vermählen und seinen Wunsch, die Heirat seines Sohnes mit der lydischen Prinzessin Argene durchzusetzen, fand unser Dichter schon bei Corneille vorgezeichnet. Allerdings erfahren wir hier erst am Anfang des letzten Aktes, also fast ganz am Ende des Stückes, von dieser Absicht des Königs, seine eigene Nichte Arsinoé seinem Sohne zur Frau zu geben. Auch die Abneigung des Prinzen gegen Argene ist keine eigene Zutat Zenos, er hat auch dieses Moment seinem Vorbilde entnommen. Ja, der Haß gegen Argene ist in unserem Stücke für Antioco mit ein Grund, den Hof seines Vaters zu verlassen.

Außerdem ist der Gang der Haupthandlung ganz wie bei Corneille, nur hat er auch hier manche Abänderungen vorgenommen und zwar ganz entschieden zu gunsten seines Stückes. Vor allen Dingen hat Zeno einen bei Corneille sehr albern wirkenden Zug weggelassen, wodurch bei diesem aller-

dings erst die ganze Verwicklung zu Stande kommt. Der Arsinoé, der Nichte des Königs, ist ein Porträt der zukünftigen Königin Stratonice in die Hände gespielt worden, und ohne allen Grund nimmt sie an, dies Bild habe Antiochus von Stratonice als Zeichen ihrer Liebe erhalten. Nachdem dieses Portrait nun durch die Hände fast aller auftretenden Personen gewandert ist, zeigt man es auch dem König, und erst dadurch erfährt dieser, daß er in seinem Sohne einen Nebenbuhler hat.

Unabhängig von Corneille hat Zeno Arsace als Haupt der phönizischen Gesandtschaft mit auf die Bühne gebracht. Eine eigene Erfindung Zenos ist dann auch das geheime Bündnis des Antiochus mit den Phöniziern, wodurch dessen Entschluß, den Hof zu verlassen, viel besser motiviert ist als bei Corneille. Der Ausgang des Stückes ist bei Corneille und Zeno derselbe: Antiochus erhält Stratonice, Tigrane (Tolomeo) hingegen bekommt Arsinoé (Argene).

Was nun die Charaktere unseres Stückes anlangt, so scheint bei der Zeichnung seines Haupthelden Antiochus unserm Dichter stets eine Äußerung des französischen Dichters vor Augen geschwebt zu haben. Über den Charakter seines Helden spricht sich nämlich Th. Corneille folgendermaßen aus in der Vorrede zu „Antiochus“: „Je me suis particulierement attaché à donner à Antiochus le caractere de ce profond respect qui l'empêcha de recevoir personne dans sa confidence, et le fit résoudre à mourir plûtôt de ce fievre lente qui le consumoit, qu' à chercher quelque secours, en déclarant une passion qu'il voyoit trop condamnable pour ne la détester pas lui-même.“ Diese Andeutungen haben ganz entschieden für die Charakterisierung von Zenos Antioco mit beigetragen, denn als ein solcher verschlossener, in sich gekehrter Charakter wird auch er uns vom italienischen Dichter geschildert. Auch hat Zeno die schwärmerische Leidenschaft des Antioco zu Stratonica viel mehr herausgearbeitet und hervortreten lassen, als dies bei Corneille der Fall ist. Bei Zeno ist diese Liebe gleichsam das Leitmotiv des ganzen Melodramas. Die Cha-

rakterzeichnung der anderen Personen ist ganz im Sinne Corneilles gehalten. Es tritt unter ihnen nur die Gestalt des Seleucus etwas schärfer hervor. Er vereinigt in seinem Charakter edles menschliches Wohlwollen und königliche Würde, die mit edler Bescheidenheit gepaart ist, er läßt mehrfach Gnade walten, und ein Zeichen seiner Großmut erblicken wir darin, daß er seinem Sohne für sein schweres Verbrechen verzeiht.

Bei diesen vielen Übereinstimmungen mit der französischen Tragödie sind auch in diesem Stücke Zeno dichterische Fähigkeiten und eine gewisse Selbständigkeit nicht abzusprechen, dies sehen wir schon daraus, daß sich wörtliche Übereinstimmungen mit gewissen Szenen seines Vorbildes nicht finden lassen. Etwas Ähnlichkeit und einige Anklänge im Wortlaut zeigt nur Zeno I, 18 mit Corneille IV, 4. Antiochus kommt, um von Stratonice Abschied zu nehmen. Diese glaubt den Grund seines Wegganges nur in der heimlichen Liebe zu Argene zu erblicken. Bei beiden Dichtern gestehen sie sich ihre gegenseitige Liebe. Bei Corneille willigt Stratonice in Antiochus' Entfernung vom Hofe ein, um ihr so einen Anblick zu ersparen, der ihr vielleicht vergessen mache, daß sie für Seleucus bestimmt ist. Zeno hat den Schluß dieser Szene abgeändert und umgestaltet. Bei ihm sucht Stratonica ihn mit allen Mitteln von der Abreise abzubringen. Doch er ist fest entschlossen zu gehen, da er in der Umgebung seines Vaters, der zugleich sein Nebenbuhler ist, nicht weiterleben kann. — —

Stellen wir nun einen Vergleich unseres Melodramas mit der Bearbeitung Quinaults an, den ja Zeno auch in der Vorrede mit erwähnt, so finden wir viel weniger übereinstimmende Punkte als wie mit Th. Corneille. Quinault hat in seiner 5aktigen Tragikomödie „Stratonice“, die ihre Uraufführung 1657 erlebte, zwar denselben Stoff behandelt, aber doch wieder in ganz anderer Weise wie sein Zeitgenosse Corneille. Auch die Charakterzeichnung ist eine ganz andere als bei Corneille und Zeno. Bei Quinault soll Antiochus auf

Wunsch des Vaters die Nichte des Königs von Pergamus, Barsine, heiraten. Diese wird uns als eine herrschsüchtige und ehrgeizige Prinzessin geschildert, ihr ganzes Bestreben geht nur dahin, den Thron und die Regierung zu erlangen, und da nun Antiochus nicht gekrönt ist, sich mit dem König Seleucus zu vermählen. Dieser hingegen hat nun die Ehe schon der Stratonice versprochen, und deren Onkel Philippe drängt zu dieser Vermählung. Bei Quinault wird uns außerdem von einem gewissen Philon erzählt, einem Landsmann der Stratonice, der dem König hinterbringt, daß Stratonice ihn, den König, hasse und Antiochus liebe. Philon entpuppt sich schließlich als ganz elender Betrüger, und wir erfahren auch zu unserer Befriedigung dessen Tod. Am Schlusse des Stückes gesteht Antiochus der Stratonice seine Liebe, und diese gibt auch ihre Zuneigung zu ihm zu erkennen. So überläßt denn schließlich auch hier Seleucus seinem Sohne die macedonische Prinzessin, Barsine hingegen erhält die Erlaubnis nach Pergamus zurückzukehren, wo ihr Onkel das Szepter führt.

An dieses Stück Quinaults hat sich also Zeno, wie ich schon bemerkt habe, weniger angeschlossen. Nur in einer einzigen Szene hat sich Zeno zweifellos einer direkten Beeinflussung Quinaults nicht entziehen können, es ist dies die Szene I,11, die engen Anschluß an die vielbewunderte Szene II,6 bei Quinault verrät.

Es ist das Gespräch des Antioco mit Stratonica. Antioco beschuldigt diese, daß sie beim König seine bevorstehende Heirat mit Argene, die er gar nicht liebe, befürwortet habe. Stratonica ist über diese Anschuldigung sehr aufgebracht und geht mit folgenden Worten von ihm:

Stratonica: Il mio sdegno è all'estremo. Ingrato io parto.
Deh, come t'odio anch' io, tu m' odia ancora.

Bei Quinault ist der Inhalt dieser Szene derselbe, und die Worte, mit denen sie dem Prinzen mit mühsam verhaltener Bewegung ihren Haß erklärt, lauten im französischen Original:

Stratonice: Adieu, croiez toûjours que ma haine est extrême,
Prince, et si je vous haïs, haïssez - moi de même.

Wir sehen also Zeno hat einfach übersetzt. — Weiter auf die Handlung und Charaktere des Quinaultschen Stückes einzugehen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein, da eben unser Dichter diese Tragikomödie erst an zweiter Stelle für seine Zwecke benutzt hat.

Bemerkenswert ist nur noch, daß Zeno die Bedienten, Vertrauten und Zofen, die bei Th. Corneille sowie bei Quinault eine große Rolle spielen, weggelassen hat. Wir finden z. B. im „Antioco“ keine einzige derartige Person, während er sie in anderen Stücken meist durch Hauptleute oder Personen, die in höheren königlichen Diensten stehen, ersetzt hat.

B. Die klassisch französische Tragödie.

Jean Racine.

Enger sind Zenos Beziehungen zur klassisch französischen Tragödie, speziell zu Racine. Drei Stücke besitzen wir von Zeno, die direkt auf Racine zurückgehen, und zwar: „Ifigenia in Aulide“ (1718), „Andromaca“ (1724) und „Gioaz“ (1726).

Das erste Melodrama Zenos, das während seines Aufenthaltes in Wien gespielt wurde, war seine *„Ifigenia in Aulide“* in 3 Akten. Fertig gestellt hatte er es schon vor seiner Abreise von Venedig. Kurz vor der ersten Aufführung, die am Geburtstage des Kaisers, also am 5. Nov. 1718, stattfand, schrieb Zeno einen Brief[1]) an seinen Bruder nach Venedig, worin er die Befürchtung eines Mißerfolges ausspricht, doch tröstet er sich damit, daß der Text beim Kaiser und beim ganzen Hofe viel Beifall gefunden habe. Auch die Musik von Ant. Caldara hält Zeno für sehr gut. Wenn das Stück also trotzdem seine Wirkung verfehle, so läge die

---

[1]) Lettere Bd. II. pg. 443 (vom 5. Nov. 1718).

Schuld nicht an ihm. Nun, er täuschte sich nicht. Das Stück hatte am Abend einen Erfolg, wie ihn Zeno sich nicht schöner wünschen konnte, es erlebte sogar 5 Aufführungen hintereinander und brachte dem Dichter ein Geschenk des Kaisers von 100 ugheri (= kaiserliche Dukaten) ein.[1]) Über die Aufführung sagt Zeno selbst: „L'opera poi è riuscita a maraviglia, e principalmente il Libretto è stato da tutti sommamente lodato, e stimato; e ve lo dico con tutta verità.“ [2])

Aber mit diesem Stücke hatte Zeno auch viel Ärger und Verdruß. Man beschuldigte ihn nämlich des Plagiats. In einem Briefe[3]) an Racanati in Venedig wehrt sich unser Dichter gegen die Anschuldigung, daß er sich bei Abfassung seines Melodramas eines „drammatica prosa manoscritta“ eines Mitgliedes der Akademie bedient habe, und am Schluß des Briefes bedankt sich Zeno noch für die Güte, die der Adressat gehabt habe, ihn in dieser Angelegenheit verteidigt zu haben. — Man stellte sogar fest, daß diese Handschrift nur eine Übersetzung der gleichnamigen Racineschen Tragödie gewesen sein könne.

In der Vorrede zu seinem Melodrama zählt Zeno die verschiedenen Bearbeitungen des Iphigeniestoffes auf (z. B. Aeschylos, Euripides, Sophokles, Pausanias, Racine) und gesteht offen zu, sich besonders an die Bearbeitung Racines gehalten zu haben und zwar „ad oggetto di render meno imperfetto che per me fosse possibile, il mio componimento“.

Trotz dieser genauen Quellenangabe hat erst in neuerer Zeit Pistorelli[4]) das Abhängigkeitsverhältnis dieses Melodramas von der französ. Tragödie allerdings nur flüchtig berührt, ohne sich auf eine gründliche Untersuchung einzulassen.

Die Hauptpersonen der französ. Tragödie „Iphigénie“ (1674): Agamemnon, Achill, Ulysses, Klytämnestra, Iphigenie, Arcas

[1]) Negri a. a. O. pg. 197.
[2]) Lettere Bd. II. pg. 444 (vom 7. Nov. 1718).
[3]) Lettere Bd. III. pg. 8 (vom 13. Febr. 1719.)
[4]) Luigi Pistorelli a. a. O. pg. 80—83.

und Eriphile, finden wir bei Zeno wieder. Weggelassen hat Zeno drei Personen, nämlich den Diener Agamemnons, Eurybate, die Zofe der Klytämnestra, Aegine, und die Vertraute der Eriphile, Doris. Hinzugefügt hat er nur die Person eines der griech. Hauptleute, Teucro.

Die Vorgeschichte ist ja hinreichend bekannt: Als das Heer der Griechen im Hafen von Aulis durch widrige Winde an der Abfahrt gehindert wurde, erklärte der Seher Kalchas, Iphigenie müsse zur Versöhnung der erzürnten Artemis geopfert werden. Zeno schließt sich mit Racine der Ansicht an, daß eine Iphigenie wirklich geopfert wurde, aber nicht die Tochter Agamemnons, sondern eine Tochter des Theseus und der Helena. Diese zweite Iphigenie ist bei Racine Eriphile, Zeno hat ihr den Namen Elisena beigelegt.

Bei der Bekanntschaft des Stoffes ist eine Inhaltsangabe überflüssig, wir gehen deshalb gleich zur Vergleichung der beiden Stücke über.

Die herrliche Expositionsscene bei Racine (I, 1) finden wir mit einigen Kürzungen zuweilen wörtlich bei Zeno I, 5 wieder. Agamemnon verkündet seinem treuen Diener Arcas die schreckliche Orakelbotschaft. Er erzählt, daß er schon die Göttin mit einem Opfer zu besänftigen versucht habe:

Agamemnon: Vers la Divinité qu'on adore en ces lieux:
Suivi de Ménélas, de Nestor et d'Ulysse,
J'offris sur ses autels un secret sacrifice.

— — — — — — — — —

Agamennone: . . . . . Alla gran Deà di Cinto,
Che quì s'adora, un sacrifizio offrimmo,
Nestore, Ulisse, il mio germano, ed io.

und daß er (Agamemnon) selbst, als er den Orakelspruch erfuhr, geschaudert habe:

Je sentis dans mon corps tout mon sang se glacer
Je demeurai sans voix, et n'en repris l'usage
Que par mille sanglots qui se firent passage
Je condamnai les dieux . . . . .

— — — — — — — — — —

. . . . . Tutto il sangue
Mi si gelò. Vista, favella, e moto.
Tutto perdei. Rinvermi al duolo, all'ira.
Il Cielo condannai.

Er bittet nun Arcas mit einem Warnungsbriefe Klytämnestra und Iphigenie entgegen zu gehen, da sonst Iphigenie beim Betreten des Bodens von Aulis dem Tode verfallen sei:

Agamemnon: Prends cette lettre, cours au-devant de la reine,
Et suis, sans t'arrêter, le chemin de Mycène.
. . . .
Et rends-lui ce billet que je viens de tracer.
. . . .
Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
Elle est morte . . . . .
Je leur écris qu'Achille a changé de pensée,
Et qu'il veut désormais jusques à son retour
Différer cet hymen . . . . .

— — — — — — — — —

Agamennone: Quì scrivo a Clitennestra,
Che torni in Argo; e che a stagion migliore
Differite ha le nozze Achille stesso.
Prendi, o mio fido, e tosto
Lor vanne incontro. Ah! se la figlia il passo
Mette in Aulide, è morta. —

Zeno I, 6 ist dem Anfang und Schluß der Szene I, 2 bei Racine entlehnt. Im Anfang stimmen sie sogar wörtlich mit einander überein an der Stelle, wo Agamemnon die großen Ruhmestaten Achills aufzählt und preist. Achill fühlt sich bald als der glücklichste der Sterblichen:

Et bientôt des mortels suis-je le plus heureux?

— — — — — — —

E sarà ver, che in breve
Con l'imeneo della real tua figlia,
Jo sarò de'mortali il più beato?

Auch die Schlußworte Achilles klingen stark an Racine an:

C'est à Troie, et j'y cours: et quoi qu'on me prédise,
Je ne demande aux Dieux qu'un vent qui m'y conduise.

— — — — — — — —

No, no: per Troja io venni; e Troja io voglio,
Ivi l'onor mi chiama; ed io vi corro.
Altro a' Numi non chiedo.
Che l'aura amica. —

Auch die Szene I, 4, wo Eurybate, der Diener Agamemnons — bei Zeno ist es Teucro, einer der Feldherrn Agamemnons, —

die Ankunft der Iphigenie und der Klytämnestra in Aulis meldet, ist von Zeno einfach Wort für Wort übersetzt worden in I, 9.

Ebenso schließt sich die nächste Szene (I, 10) eng an Racine I, 5 an. Agamemnon ist verzweifelt, aber er fügt sich willig in das Schicksal, nur bittet er Ulysses, daß man der Klytämnestra den Opfertod ihrer Tochter verheimliche:

Allez. Mais cependant faites taire Calchas
Et, m'aidant à cacher ce funeste mystère,
Laissez-moi de l'autel écarter une mère.

— — — — — — — — —

Ma intanto
Fa, che taccia Calchante; e ad una madre
Si occulti il sacrifizio. —

Ziemlich engen Anschluß an Racine II, 2 verrät auch Zeno I, 11, besonders am Schluß, wo Zeno nur übersetzt hat. Es ist dies die Szene, wo Agamemnon zum ersten Male in Aulis seine Tochter begrüßt. An seinen ängstlichen Antworten merkt Iphigenie, daß er ihr etwas verheimlicht. Sie erfährt von ihm nur, daß man im Tempel ein Opfer vorbereite.

Iphigénie: L'offrira-t-on bientôt?
Agamemnon: Plus tôt que je ne veux?
Iphigénie: Me sera-t-il permis de me joindre à vos voeux?
Agamemnon: Hélas!
Iphigénie: Vous vous taisez!
Agamemnon: Vous y serez, ma fille

Zeno überträgt:

Ifigenia: Presto si svenerà?
Agamennone: Più presta ancora,
Che non vorrei.
Ifigenia: Perchè ammutisci? Al sacrifizio,
Deh, Padre, mi concedi esser presente.
Agamennone: Figlia, sì, vi sarai. —

Es folgt jetzt der II. Akt des Melodramas und besonders hier ein sehr enger Anschluß an Racine.

In einem Gespräche mit Elisena (= Eriphile) wundert Iphigenie sich über den traurigen Empfang von seiten ihres Vaters und besonders darüber, daß sie Achill noch gar nicht gesehen hat (Racine II, 3 = Zeno II, 1: einige wörtliche Anklänge).

Da kommt Klytämnestra (II, 2) und teilt, übereinstimmend mit Racine II, 4, ihrer Tochter ihren Entschluß mit, wieder nach Argos zurückzukehren, da Achill die Hochzeit auf spätere Zeit verschoben habe.

Clytemnestre: Ma fille, il faut partir sans que rien nous retienne,
Et sauver, en fuyant, votre gloire et la mienne.

— — — — — — — — — —

Clitennestra: La tua gloria, e la mia chiedono, o figlia,
Che four d'Aulide tosto
Moviamo il passo, e ritorniamo ad Argo.

Bei beiden Dichtern schließt sich eine Eifersuchtsszene zwischen Elisena (= Eriphile) und Iphigenie an, die in ihr ihre Nebenbuhlerin erkennt. Bei Racine ist es Szene II, 5, bei Zeno II, 3. Zuweilen wieder enger Anschluß an die Verse Racines und starke Kürzung bei Zeno.

Es erscheint jetzt Achill (Racine II, 6 = Zeno II, 4). Er wundert sich, Iphigenie hier in Aulis zu finden, während ihm doch Agamemnon gerade das Gegenteil versichert hat. Diese Szene ist nur eine wortgetreue Übersetzung der französischen.

Auch die Szene, wo Achill Elisena beschuldigt, die Ursache von allen diesen Veränderungen im Wesen der Iphigenie zu sein (II, 5), ist nicht unbeeinflußt von Racine II, 7 geblieben.

Die Szene II, 9, in der Agamemnon seine Gemahlin Klytämnestra unter den verschiedensten Vorwänden vom Altar, wo ihre Tochter geopfert werden soll, fern zu halten sucht fußt auf Racine III, 1. Viele wörtliche Anklänge bei Zeno sind zu finden.

Achill preist sich glücklich, bald mit Iphigenie vereint zu sein (Racine III, 3 = Zeno II,12). In den sich anschließenden Szenen II,13 und 14 ist Zeno in der Hauptsache nur geschickter Übersetzer von Racine III, 5. Hier findet man wörtliche Entlehnungen wohl am meisten und zahlreichsten.

Arcas kommt und klärt Iphigenie, ihrer Mutter Klytämnestra und Achill das schreckliche Geheimnis auf, daß nämlich Iphigenie selbst geopfert werden soll. Er sagt ferner:

Arcas: Mais le fer, le bandeau, la flamme est toute prête;
Dût tout cet appareil retomber sur ma tête,

Il faut parler . . . .
Vous êtes son amant, et vous êtes sa mère:
Gardez-vous d'envoyer la princesse à son père.

— — — — — — — —

Arcade: Ma già le fiamme, il ferro,
Le bend, l'ara . . . . . ah! quando
Abbia ancora a ceder sovra il mio capo
La più barbara pena . . . .
. . . . e vuol ch'io parli.
Tu sei sposo; tu madre.
Se Ifigenia v'è cara,
Toglietela al furor d'iniquo padre.

Die Königin und die Prinzessin sehen nun ein, wie schmählich sie von Agamemnon hintergangen worden sind. Klytämnestra wirft sich vor Achill auf die Knie und fleht seinen Beistand zur Rettung ihres Kindes an (fast alles wörtliche Übereinstimmungen!). Sie beschließt diese Szene mit den Worten:

Il faudra que Calchas cherche une autre victime;
Ou, si je ne vous puis dérober à leurs coups,
Ma fille, ils pourront bien m'immoler avant vous.

— — — — — — — — —

Clitennestra: Omai cerchi Calcante
Altra vittima al Nume; o a pie' dell' ara
Vedrà il crudel, vedran le Greche squadre
Pria della figlia oggi cader la madre. —

Die folgende Szene II,15 ist die gekürzte 6. Szene des II. Aktes Racines. Achill kann seinen Zorn kaum zügeln, er beschließt am König Rache zu nehmen. Doch Iphigenie, die doch zu sehr ihren Vater liebt, versucht ihn von diesem Gedanken abzubringen. Es mögen die übereinstimmenden Verse folgen:

Achille: C'est peu de vous défendre, et je cours vous venger.
Iphigénie: Songez, quoi qu'il ait fait, songez qu'il est mon père.
Achille: Lui, votre père! Après son horrible dessein,
Je ne le connais plus que mon assassin.

— — — — — — — — —

Achille: Ma non basta salvarti:
Già corra a punir l'empio, e a vendicarti.
Ifigenia: Qualunque ei sia, m'è padre.
Achille: Tuo carnefice dillo, et non tuo padre. —

Zeno II, 16 und 17 enthalten dieselben Gedanken, die Racine in III, 7 ausspricht. In Klytämnestras Gemüt fällt ein Hoffnungsstrahl, da Achill ihr schwört, daß Iphigenie am Leben bleiben soll:

Achille: Votre fille vivra, je puis vous le prédire.
Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.

— — — — — — — — —

Achille: . . . . il giuro . . . . .
Non morrà Ifigenia.
Può Calcante mentir, ma non Achille. —

Bei Zeno beginnt jetzt der III., bei Racine der IV. Akt. Doch haben die drei ersten Szenen des III. Aktes bei Zeno mit den drei ersten Szenen des IV. Aktes bei Racine nichts gemeinsam.

Erst die folgenden Szenen III, 4 und 5 decken sich wieder inhaltlich vollständig mit Racine IV, 4, die sich allerdings viele Kürzungen hat gefallen lassen müssen. Die 17 ersten Verse hat Zeno einfach wörtlich übersetzt, im übrigen sich ziemlich eng an die Verse des Franzosen angeklammert.

Es ist das Gespräch zwischen Klytämnestra, Iphigenie und Agamemnon. Letzterer merkt hier, daß Klytämnestra von Arcas das ganze Geheimnis erfahren hat. Es folgt dann die rührende Klage der Iphigenie, worin sie ihren bekümmerten Vater um ihr Leben bittet. Sie ruft ihm die Liebkosungen ins Gedächtnis zurück, die sie von ihm jederzeit empfangen hat. Alles vergeblich. Die Stimme der Pflicht trägt in Agamemnon den Sieg über die Liebe zu seiner Tochter davon, er umarmt seine Tochter zum letzten Male, dann soll sie zum Altar schreiten. Nun bricht die Leidenschaft Klytämnestras, die sich während der Bitten ihrer Tochter kaum zügeln konnte, in voller Stärke hervor, sie überhäuft ihren Gatten mit Schmähungen, die Zeno allerdings bedeutend gemildert hat. Solchem Ungestüm vermag Agamemnon nicht zu widerstehen, er gibt nach und beschließt seine Tochter zu retten. —

Bei einem Vergleich der jetzt folgenden Szenen mit Racine, muß man allerdings zugestehen, daß Zeno ganz frei

und selbständig gearbeitet hat, denn man findet seltsamerweise jetzt eine ganz andere Bearbeitung und Gestaltung der einzelnen Szenen als beim französischen Vorbild.

Die Streitszene zwischen Agamemnon und Achill (IV, 6) und die sich anschließenden Szenen IV, 7—11 und V 1—4 hat Zeno unbenützt gelassen. Als Ersatz treten bei Zeno acht andere Szenen (III 8—15) ein, deren Schauplatz das heilige Gehölz der Diana ist. Arcas hat von Agamemnon den Auftrag erhalten, mit Iphigenie und Klytämnestra heimlich zu fliehen. Elisena, die dies erfahren hat, verbreitet die geplante Flucht im Lager, und so werden die Flüchtlinge durch Ulysses aufgehalten. Ulysses und Achill geraten aneinander, ziehen schon mit gezückten Schwertern gegen einander los, und nur Iphigeniens Bitten halten sie vor Tätlichkeiten zurück. Iphigenie erklärt sich bereit zu sterben und läßt sich von Ulysses selbst zum Opferaltar führen. Den Verrat der Elisena finden wir übrigens auch schon bei Racine, wo Eriphile auch als Verräterin auftritt.

In den Schlußszenen (Platz in Aulis, im Hintergrund der Tempel) des italienischen Melodramas ist Zeno wieder stark von Racine beeinflußt. So sind die beiden Szenen III 18 und 19 weiter nichts als eine mehr oder minder wortgetreue Übersetzung der Szenen V 5 und 6 bei Racine. Der Inhalt ist vollständig der gleiche. Klytämnestra befindet sich in einem aufgeregten Gemütszustand, sie denkt an weiter nichts als an den Tod ihrer Tochter, ihre Phantasie versetzt sie auf den Richtplatz, sie wohnt der entsetzlichen Feier bei. Da kommt Arcas und fordert sie auf, ihm zur Opferstätte zu folgen, wo Achill um das Leben seiner Verlobten kämpfe. Sie ist schon im Begriff dem treuen Diener nachzustürzen, als endlich Ulysse erscheint und ihr mitteilt, daß ihre Tochter gerettet ist und so ihrem Wahnsinn ein Ende macht:

Ulysse: Non, votre fille vit, ...
Rassurez-vous.

— — — — — —

Ulisse: No: ti consola. Vive,
Vive tua figlia.

Er berichtet der Klytämnestra ausführlich die Rettung Iphigeniens und den Selbstmord der Eriphile (= Elisena), die Calchas als eine Tochter Theseus' und der Helena erkannt habe. Zeno hat ein ganzes Stück dieses Berichtes einfach wörtlich übersetzt und sonst alle Gedanken Racines herübergenommen. Einige Proben mögen folgen:

Ulysse: Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile
L'écoute avec frayeur, et regarde Eriphile.
Furieuse, elle vole, et sur l'autel prochain
Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.
A peine son sang coule et fait rougir la terre,
Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre,
Les vents agitent l'air, d'heureux frémissements,
Et la mer leur répond par des mugissements.

— — — — — — — — —

Ulisse: Immoto
Resta ciascun: poi gli occhi
Corrono tutti ad Elisena.
Corre all' altare, e il sacro
Coltel ne afferra, e se lo immergo in seno,
E cade, e versa il sangue, e muor da forte,
E fiera sul bel volto è ancor la morte.
Al suo cader tuona, e balena il cielo:
Di luce più serena
L'aria sfavilla. Agitan l'aria i venti.
Il mar lieto ne mugge, e un grato orrore
Occupa tutti.

Mit diesem Bericht des Ulysses schließt bei Racine das Stuck. Iphigenie tritt hier nicht wieder auf, weil er keinen Verstoß gegen die Tradition, die er freilich zu seinem Zwecke umgestaltet hat, begehen will. Auch Achill und Agamemnon konnten bei ihm auf der Bühne nach den gegenseitigen Drohungen und Beleidigungen nicht mehr erscheinen. Anders bei Zeno. Hier erscheinen Achill und Agamemnon in der letzten Szene noch einmal, und Klytämnestra begrüßt ihre gerettete Iphigenie. Mit der Abfahrt der Schiffe nach Troja schließt das Melodrama.

Aus der Vergleichung ergibt sich wohl mit Sicherheit, daß Zeno sich eng an Racine angeschlossen hat, in der

Hauptsache überhaupt nur freier Übersetzer seines französischen Vorbildes ist. Nicht weniger als 18 Szenen hat Zeno nachgeahmt. Zenos I. Akt deckt sich mit Racines Akt I—II, 2. Der II. Akt enthält das, was Racine von der 3. Szene des II. Aktes an bis zum Schluß des III. Aktes bringt, und Zenos III. Akt umfaßt die beiden letzten Akte (IV. und V.) des französischen Vorbildes.

Die Charaktere der Hauptpersonen, des Agamemnon, der Klytämnestra, Iphigenie, des Achill und Ulysses sind selbstverständlich bei einer solchen starken Beeinflussung dieselben wie in der französischen Tragödie. Sie sind bei der Vergleichung beider Stücke schon mit berührt worden, so daß ich hier nicht noch näher auf sie einzugehen brauche. In der Schilderung der leidenschaftlichen Mutterliebe der Klytämnestra, die all ihr Fühlen und Denken beherrscht, der gegenseitigen heißen Liebe des Achill und der Iphigenie, der verschmähten Liebe der Elisena zu Achill ist Zeno von Racine abhängig. Ein selbständiger Zug ist nur die Liebe des Teucro zu Elisena, die wir beim Franzosen nicht finden.

Wir sehen auch aus der Vergleichung, daß man Zeno nicht ganz mit Unrecht Plagiat vorwarf. Was die Beurteilung dieses Zenoschen Melodramas angeht, so schließe ich mich der Meinung Pistorellis an, der sagt[1]: „Siamo ben lontani dal capolavoro del tragico francese. Nonostante la condotta del melodramma è regolare, parecchie scene sono ben trattato e i caratteri sono disegnati con cura.“ — — —

„Andromaca“, das zweite Melodrama, daß auf Racine fußt, entstand 1724 in Wien und gehört mit zu den wenigen Dramen Zenos, die 5 Akte umfassen. Die Uraufführung fand im August desselben Jahres in Wien vor Karl VI. statt.[2] Näheres über die Aufnahme bei Kaiser und Publikum erfahren wir nicht, auch finden wir keine Bemerkungen darüber in Zenos Lettere.

[1] Pistorelli a. a. O. pg. 82.
[2] Negri a. a. O. pg. 242.

Zeno gibt in der Vorrede zu seiner „Andromaca" (Gozziausgabe Bd. II pg. 3) selbst die Quellen an, und zwar nennt er Euripides und Racine, die beide denselben Stoff behandeln. Er sagt weiter, daß er sich Mühe gegeben habe, diese in seinem Melodrama an verschiedenen Stellen nachzuahmen und aus diesen vortrefflichen Vorbildern Nutzen zu ziehen. Für unsere Zwecke kommt von diesen Vorbildern vor allem Racine in Betracht, die eventuelle Abhängigkeit von Euripides' gleichnamigem Stück ist erst in zweiter Linie kurz zu streifen Übrigens sei gleich an dieser Stelle auf einen wichtigen Punkt hingewiesen: Zeno hat die griechischen Stücke nicht im Urtext gelesen, sondern vermutlich in einer italienischen Übersetzung, denn wir wissen, daß er erst als Sechzigjähriger, also etwa im Jahre 1728, das Studium der griechischen Sprache begann,[1]) also erst vier Jahre nach Beendigung seiner „Andromaca". Vielleicht haben unserem Dichter neben den italienischen auch französische Übersetzungen der griechischen Stücke vorgelegen.

Von einem festen und engen Anschluß an die „Andromaque" (1667) Racines ist im allgemeinen nicht zu sprechen Im Gegenteil, Zeno hat sich an manchen Stellen, besonders am Schluß vom französischen Dichter entfernt. Er hat nur die Haupthandlung und sonst einige für die Entwicklung höchst wichtige Szenen, zuweilen dann sogar im Wortlaut mit Racine übereinstimmend, nachgeahmt. Racine selbst fußt ja bekanntlich auf Virgils „Aeneïde" Buch III und auf Euripides, von der er aber nur den Titel und den Charakter der Hermione entlehnt hat. Bei der Bekanntschaft des Stoffes will ich auch hier auf eine Inhaltsangabe des französischen Stückes verzichten und nur kurz die gemeinsamen Züge und dann die Verschiedenheiten beider Stücke aufzählen.

Von den Personen der französischen Tragödie hat Zeno vier beibehalten, nämlich Andromache, Orest, Pyrrhus und Hermione. Sonst weist das italienische Personenverzeichnis ganz andere Perosnen auf als das Racines.

---

[1]) Klein: Gesch. des Dramas Bd. VI. Abt. 1, pg. 136.

Bei Zeno ist in Übereinstimmung mit Racine Andromaca, Hektors Witwe, mit ihrem Sohne Astianatte dem König Pirro von Epirus als Beuteanteil zugefallen. Pirro selbst entbrennt in heißer Liebe zu seiner Gefangenen, obwohl er mit Ermione, der Tochter des Königs Menelaus von Sparta, verlobt ist. Diese seine Liebe ist wohl auch der Grund, weshalb er seine Heirat immer weiter hinausschiebt. Da kommt Ulisse, der König von Itaca — bei Racine ist es Orest — als Abgesandter der Griechen, um die Auslieferung des Astianatte, des Sohnes von Hektor und Andromaca, zu verlangen. Nun wird Andromaca vor die Wahl gestellt, entweder Pirro zu heiraten oder den Sohn zu opfern. Ersteres weist sie anfangs zurück, als sie aber sieht, welche schwere Gefahr ihrem Sohne droht, gibt sie doch endlich nach, indem sie Pirro schwören läßt, für Astianatte zu sorgen. Sie will ihm nun zum Altar folgen, allerdings mit dem Gedanken, sich nach der Trauung den Tod zu geben.

Bis dahin etwa stimmt Zeno mit Racine überein. Bei Racine folgt nun als Schluß die Ermordung Pyrrhus' durch Orest, das verächtliche Verzweifeln und der Selbstmord Hermiones und Orests Wahnsinn. Zeno hingegen hat einen ganz anderen Schluß herbeigeführt, bei ihm tritt selbst Pirro noch bis zur letzten Szene handelnd auf, bei ihm heiratet doch Pirro noch seine Verlobte Ermione, Andromaca erhält ihren Anbeter Eleno, einen Prinzen von trojanischen Fürstengeblüte, um mit ihm die Herrschaft über Adanien, dem späteren Molossien, anzutreten. Ja sie erhält sogar von Pirro noch ihren Sohn Astianatte zugesprochen. Oreste selbst geht frei aus, die Schiffe werden gerüstet und die Abfahrt von Troja — bei Racine hingegen spielt das Stück in einer Stadt in Epirus — beschlossen.

Der Schluß des Stückes ist wohl das einzige, was Zeno der „Andromache" des Euripides entnommen hat, denn auch hier wird Andromache die Gemahlin des Helenus. Dieser ist bei Euripides der Sohn des Priamus, Zeno hingegen nennt ihn, wie er in seinem Argomento sagt, „per motivo onesto" nur einen trojanischen Prinzen.

Außerdem hat Zeno, zum Unterschied vom französischen Dichter, das Grabmahl Hektors mit auf die Bühne gebracht, allerdings nur zu dem Zwecke, um darin die beiden Knaben, Astianatte und Telemaco, Ulisses Sohn, vor den Nachstellungen des Ulisse sich verbergen zu lassen. Als nun Ulisse selbst auftritt und mit einer fürchterlichen Drohung von Andromaca die Auslieferung ihres Sohnes Astianatte fordert, da öffnet diese schließlich das Grabmahl und befreit diesen und ihren diesem gleichaltrigen Pflegesohn Telemaco. Ulisse befindet sich jetzt in einer fürchterlichen Lage, da er nicht weiß, welcher von beiden Knaben sein Sohn und welcher Astianatte ist. Gerade dies gibt zu einigen spannenden Szenen Veranlassung. Ulisse ruft schließlich aus:

Una femmina mi ha vinto
Di accortezza, e m'ingannò
E dal cieco labirinto
Per uscir la via non ho (III, 9).

Das Geheimnis wird schließlich durch Eumeo, den Erzieher des Telemaco, aufgeklärt, und mit erneuter Wut beschließt jetzt Ulisse Astianattes Tod.

Ich lasse jetzt zunächst die übereinstimmenden Szenen folgen.

Für die 8. Szene des I. Aktes hat Zeno zweifellos die 5. Szene des IV. Aktes der Racineschen „Andromaque", eine Szene, die gerade einen Reichtum herrlicher Stellen aufzuweisen hat, vor Augen gehabt und sie teilweise nachgeahmt. Inhaltlich decken sie sich vollkommen, nur hat unser Dichter hier und da manche Züge geändert. Er hat vor allem gerade diese Szene des Franzosen stark gekürzt und manche Einzelheiten ganz beseitigt. Es ist bei beiden Dichtern die Szene, wo Hermione sich von Pyrrhus, der von der Liebe zu Andromache gefesselt ist, lossagt. In beiden Szenen tritt die Eifersucht der Hermione hervor. In der italienischen Bearbeitung sagt dann Pirro, sie hätten sich doch beide nichts vorzuwerfen, er liebe Andromaca, sie hingegen sei in glühender Liebe zu Oreste entflammt. Ja er macht ihr sogar den Vor-

schlag, sie solle mit ihrem Geliebten Oreste nach Sparta zurückkehren. Diesen letzten Zug finden wir bei Racine nicht. Erst die Stelle, wo Ermione dem Pirro gesteht, ihn stets aufrichtig geliebt zu haben, ist entschieden von Racine beeinflußt, doch ist sie hier viel inniger und leidenschaftlicher gehalten. Mußte sie doch schon durch die starke Kürzung, die Zeno an ihr vorgenommen hat, — die Verse 1356 bis 1368 der „Andromaque“ hat Zeno zu zwei Versen zusammengezogen — viel von ihrer Schönheit einbüßen. Am Schluß der Szene in der Drohung, die Hermione dem scheidenden Pyrrhus nachruft, hat sich Zeno auch wörtlich an Racine angelehnt. Ich lasse die Stelle hier folgen:

Hermione: Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux:
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée.
Porte au pied des autels ce coeur qui m'abandonne
Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione.

— — — — — — — — —

Ermione: Va pur. Della tua schiava
Fa la tua Principessa, e la tua sposa.
Giura a leì quella fede,
Che togli a me. Porta a gli altari, e a'Numi.
Quel cor che m'abbandona.
Corri: va:
Ma verrà
Tra le faci, e tra gli altari.
A trovarti il furor mio.

Auch in der Szene II, 4 bei Zeno ist eine deutliche Nachahmung der französischen „Andromaque“ I, 4 unverkennbar Es ist dies die Szene, in welcher Pyrrhus Andromache mit der Forderung der Griechen bekannt macht, ihren Sohn Astyanax auszuliefern. Pyrrhus läßt ihr die Wahl, entweder ihn zum Gemahl zu nehmen, oder Astyanax preiszugeben.

Bei Zeno steht allerdings diese Szene ganz bedeutend hinter der betreffenden französischen zurück, sie erreicht sie, zumal was Wohlklang der Sprache angeht, nicht im mindesten. Die Verse, wo Pyrrhus sich erbietet, ihren Sohn Astyanax mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln vor den Nachstellungen der Griechen zu schützen (Racine Vers 281—288) finden wir in folgenden kurzen Versen bei Zeno wieder:

Pirro: Altro gli debba
La Madre d'Astinatte.
Jo da Ulisse: io da tutta
La Grecia il salverò.

Gleichzeitig sind diese Verse ein Beispiel für die starken Kürzungen, die unser Dichter auch hier vorgenommen hat. An diesen eben ausgesprochenen Gedanken anknüpfend spricht dann Pirro bei Zeno:

Pirro: . . . . . Gli sarò padre
Dimmi solo, ch'io speri, e salvo è il tuo figlio.

Auch diesen Gedanken hat Zeno von Racine:

Pyrrhus: Madame, dites-moi seulement que j'espère
Je vous rends votre fils, et je lui sers de père.

Andere wörtliche Übereinstimmungen finden wir in dieser Szene weiter nicht.

Für die 1. Szene des III. Aktes hat Zeno die Szene II, 2 bei Racine zum Vorbild gedient. Bei Racine begegnen sich Orest und Hermione zum ersten Male, gestehen sich ihre gegenseitige Liebe und beschließen beide, Pyrrhus zu bestrafen. Beim Italiener hingegen läßt uns nur Ermione ihre Zuneigung zu Oreste erfahren, während dieser sich ihr gegenüber sehr zurückhaltend verhält. Durch die bedeutenden Streichungen hat auch diese Szene viel von ihrer Schönheit verloren. Wörtliche Übereinstimmungen finden wir ziemlich wenige, nur an einer Stelle hat Zeno es nicht unterlassen können, Racine einfach zu übersetzen:

Hermione: Oui, c'est vous dont l'amour naissant avec leurs charmes,
Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes;
Vous que mille vertus me forçaient d'estimer;
Vous, que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.
Oreste: Je vous entends. Tel est mon partage funeste;
Le coeur est pour Pyrrhus, et les voeux pour Oreste.
Hermione: Ah! ne souhaitez pas le destin de Pyrrhus.
Je vous haïrais trop.

— — — — — — — — — — —

Ermione: Se t'amo, Oreste? Jo t'amo: e dirlo posso,
Non moglie ancor. L'altrui perfidia assolve
I miei teneri affetti.

Ma forza di destin vuol, ch'io tutt'opri
Per esser infelice.
Oreste: O fortunato Pirro!
Ermione: Il suo destino
Non t'augurar, che t'odierai.
Oreste: Ma intanto
La man per Pirro, i voti per Oreste.

Auch das Gespräch der Ermione mit Oreste (Zeno V, 1) finden wir schon bei Racine (IV, 3). Inhaltlich stimmen beide Szenen vollkommen überein, doch hat Zeno auch hier wieder viel weggelassen und gestrichen. Ermione fordert Oreste auf, Pirro, ihren ungetreuen Verlobten, im Tempel zu ermorden. Oreste zaudert:

Ermione: Tutta sia pronto. All'opra
Basta un'ora, e alla fuga . . . . .
Restar qui, vendicarci, e poi partire:
Ciò ne convien. Lunga, ed incerta guerra
Non fa per me. Va. Corri
Al tempio. Svena . . . . .
Oreste: Chi?
Ermione: Pirro: e lo svena.
Ad Andromaca in braccio.
Oreste: Jo svenar Pirro!
Ermione: Che? L'amor tuo vancilla, o il tuo coraggio?
Oreste: Eh, siamo
I nimici di lui: non gli assassini.

Bei Racine:

Hermione: . . . . . , ...
Qui peut-être à la fin ne me vengerait pas?
Je veux qu'à mon départ toute l'Épire pleure.
Mais, si vous me vengez, vengez-moi dans une heure.
Tous vos retardements sont pour moi des refus.
Courez au temple. Il faut immoler . . . . .
Oreste: Qui?
Hermione: Pyrrhus.
Oreste: Pyrrhus, Madame!
Hermione: Hé quoi! votre haine chancelle?
Oreste: Soyons ses ennemis ot non ses assassins.

Bei beiden Dichtern erklärt sich Orest schließlich nach einigem Zögern bereit, den Mord zu vollführen. —

Endlich stimmt noch Zeno V, 3 mit Racine IV, 1 überein. Andromache gesteht ihrem Anbeter Eleno (bei Racine ihrer Vertrauten Céphise) gegenüber, daß sie sich dahin entschieden habe, Pyrrhus zum Altar zu folgen. Bisweilen klingt der Wortlaut Zenos stark an die Verse Racines an, besonders gegen Schluß:

Andromaque: Je vais donc puisqu'il faut que je me sacrifie
Assurer à Pyrrhus le reste de ma vie;
Je vais, en recevant sa foi sur les autels,
L'engager à mon fils par des nœuds immortels.
Mais aussitôt ma main, à moi seule funeste,
D'une infidèle vie abrègera le reste;
Et sauvant ma vertu, rendra ce que je doi
A Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi.

— — — — — — — — —

Andromaca: Jo giurerò d'esser consorte a Pirro.
Ei giurerà d'esser sostegno al figlio.
Non sì tosto a lui data avrò la destra,
Che questa destra istessa
Con l'acciar, che tu vedi,
Troncherà di mia vita i brevi giorni,
E forte adempierà la mia virtude
Ciò ch'esige da lei
Andromaca, Astianatte, Ettore et Pirro.

Was nun die Charakteristik der Personen anlangt, so hat sich Zeno bei den drei Hauptpersonen seines Melodramas: Andromache, Hermione und Pyrrhus eng an Racine angeschlossen. Andromache ist genau wie bei Racine nur die unglückliche Gattin Hektors, die Mutter des Astyanax. Nur diesen beiden gelten ihre Tränen, nur die Liebe zu ihnen bedingt ihre Handlungsweise. Bei Zeno, der also auch ihre rührende Mutterliebe und zarte Gattenliebe packend zum Ausdruck gebracht hat, erhält sie am Schluß Eleno zum Gatten, und nicht ganz mit Unrecht. Ist er es doch gewesen, der ihren Sohn vor den Nachstellungen des grausamen Ulixes im Grabmahl Hektors zu schützen gewußt hat. — Pyrrhus hat Zeno auch getreu nach der französischen Vorlage gezeichnet. Auch sein Pyrrhus hat Andromache versprochen, den Griechen und seiner Verlobten zum Trotz, ihren Sohn zu schützen,

wenn sie einwilligt, ihn zum Gatten zu wählen. Im IV. Akte der italienischen Bearbeitung kommt er gerade noch zur rechten Zeit, von Telemach benachrichtigt, um den Sturz des Astyanax vom Turme zu verhindern. Von Eleno auf die Gefahren eines Bürgerkrieges aufmerksam gemacht, wendet Zenos Pyrrhus seine Liebe der Hermione wieder zu, so daß diese beiden Verlobten sich am Schluß wieder aussöhnen. — Auch Hermione trägt viele Züge ihres Racineschen Urbildes. Ihre Eifersucht auf Andromache (I, 5) und ihre Liebe zu Orest, den sie zum Mörder ihres Verlobten sich erwählt hat, tritt auch im italienischen Stücke sehr hervor. Bei Racine gelingt der Mordanschlag wirklich, bei Zeno hingegen erfährt Pyrrhus davon und läßt sofort Wachen im Tempel aufstellen. Durch den anderen Schluß, den Zeno in seinem Stück herbeigeführt hat, ist selbstverständlich der Selbstmord der Hermione weggefallen.

Ganz anders wie bei Racine ist von Zeno Orest charakterisiert. Er ist keineswegs Liebhaber der Hermione, wie im französischen Stück, sondern er hat seine Neigung der Andromache zugewendet. Auch spielt er in der italienischen Bearbeitung eine ganz andere Rolle und tritt viel mehr in den Hintergrund. Orest tritt bei Zeno überhaupt nur in vier Szenen auf, von denen zwei, wie wir sahen, der französischen Tragödie nachgeahmt sind. Bei Zeno muß er am Schluß allein nach Argos zurückkehren. Seine letzten Worte klingen in einen Seufzer aus. Bei Racine hingegen kommt Orest als Abgesandter der Griechen, um den letzten Sproß des Hauses Priamus' im Namen der griechischen Fürsten zu fordern, eine Aufgabe, die im italienischen Stück Ulysses zufällt. Bei Zeno sucht Orest sogar die Auslieferung des Astyanax zu hintertreiben.

Die übrigen Personen des italienischen Dramas dienen lediglich als Grundlage zur Handlung und treten deshalb bedeutend hinter den soeben besprochenen zurück. Zu erwähnen ist höchstens noch die meisterhafte Durcharbeitung des Charakters des grausamen Ulisse, der weiter nichts haben

will als die Heirat des Pyrrhus und der Hermione oder den Tod des Astyanax. Am Schlusse sieht er sich durch die durchgesetzte Heirat der beiden Verlobten am Ziel seiner Wünsche. Auch die Charakterisierung der beiden Knaben, Astyanax und Telemach, die sich einander wie zwei Brüder lieben, ist unserem Dichter wohl gelungen.

Alles in Allem, wir sehen, daß sich Zeno in seiner „Andromaca", die mit zu seinen besten Stücken gehört, an manchen Stellen an Racines „Andromaque" angeschlossen hat. Er verdankt dieser Tragödie fünf Szenen und die Charakterschilderung der Hauptpersonen. — — —

Von den 15 Oratorien (azioni sacre), die wir von Zeno besitzen (VIII. Bd. der Gozziausgabe), hat sich Zeno nur in einer einzigen an die französische Tragödie angeschlossen und zwar im „Gioaz" an Racines „Athalie.".

Seinen *„Gioaz"* (2 Teile) schrieb Zeno 1726, und er wurde noch in demselben Jahre gesungen. Negri [1]) berichtet uns daß Benedetto Marcello 1727 dieses biblische Drama in Musik setzte und daß ein gewisser Notaio Boldrini am Schluß noch einige Verse hinzufügte, die nach der Aussage Zenos nicht schlecht waren.

Den Stoff entnahm Zeno nach eigener Angabe [2]) aus dem 4. Buch der Richter (= 2. Buch der Richter der heutigen Bibel) Kap. 11 und aus dem 2. Buch der Paralipomenen (= 1. Buch der Chroniken) Kap. 22 und 23. Und zwar verfährt Zeno sehr genau, er verweist bei jedem einzelnen Verse, in welchem er den Bibeltext wörtlich aufgenommen hat, auf die betreffende Bibelstelle. Er sagt dann weiter in seiner Vorrede: „In ciò che ci ho introdotto, ed aggiunto, mi è stato eccellente guida il famoso Racine nella sua Tragedia, intitolata Atalia."

Stellt man nun einen Vergleich des „Gioaz" mit Racines „Athalie" (1691) an, so finden wir, daß dieses biblische

---

[1]) Negri a. a. O. pg. 508.

[2]) Vorrede zu „Gioaz" Gozziausgabe Bd. VIII pg. 178.

Drama Zenos weiter nichts ist als eine sehr geschickte Aneinanderreihung und Übersetzung verschiedener Szenen aus der eben genannten französischen Tragödie. Dies fand schon Pistorelli [1]), an dessen kurze Untersuchung ich mich hier im großen und ganzen anschließe und nur noch Manches, was Pistorelli teils nur kurz erwähnt, teils ganz übersehen hat, nachtrage.

Bei der Bekanntschaft des Stoffes verzichte ich selbstverständlich auf eine Inhaltsangabe des französischen Stückes und gehe gleich zur Untersuchung selbst über. Alle auftretenden Personen (Interlocutori) in Zenos Stück finden wir schon bei Racine:

Joas	=	Gioaz
Athalie	=	Atalia
Josabet	=	Giosabet
Joad (Joiada)	=	Giojada
Azarias	=	Azaria
Mathan	=	Matan

Auch der Schauplatz ist wie in der „Athalie" der Tempel in Jerusalem.

Betrachten wir nun den ersten Teil des „Gioaz". Schauplatz ist die Vorhalle des Tempels. Das Oratorium beginnt mit einem Gespräch zwischen Atalia und Matan, dem abtrünnigen Priester Jehovahs, dem jetzigen Oberpriester des Baal. Es ist bekannt, daß die heidnische Königin Atalia die sämtlichen Sprossen des jüdischen (Davids) Königshauses hat ermorden lassen, um allein das Anrecht auf den Thron zu haben. Sie sucht nun Matan, ihrem Vertrauten, gegenüber alle diese Freveltaten zu rechtfertigen. Sie erzählt ihm dann den schrecklichen Traum, den sie gehabt hat. Alles dies deckt sich vollkommen — von einigen unbedeutenden Kürzungen von Seiten Zenos abgesehen — mit dem Inhalte in Racine II, 5. Ein Teil der Traumerzählung möge vergleichshalber hier Platz finden:

---

[1]) Pistorelli a. a. O. pg. 97—100.

Athalie: Un songe (me devrois-je inquiéter d'un songe?)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.
Je l'évite partout, partout il me poursuit.
C'étoit pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Dans ce désordre à mes yeux se présente
Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus
Sa vue a ranimé mes esprits abattus.
Mais lorsque revenant de mon trouble funeste,
J'admirois sa douceur, son air noble et modeste,
J'ai senti tout à coup un homicide acier,
Que le traître en mon sein a plongé tout entier.

Zeno überträgt:

Atalia: Un sogno, il crederesti? è la mia pena.
Mi segue, ovunque fuggo, e mi divora.
Nel più profondo dell'oscura notte,
Tra dormigliosa, e desta
Vidi uscir di quel Tempio
Garzon, nobile in volto, e di vestiti
Sacerdotali adorno: e dirmi in voce
Spaventevole e atroce; O più dell'empia
Gezabel empia figlia, hai da morire:
E in quel momento il traditor m'immerge
Nell' attonito petto
Acuto acciar, che mi coprì di morte.

Während nun bei Racine Athalie in ihrer Erzählung fortfährt, und sagt, daß sie den Knaben, der ihr im Traume erschienen sei, am nächsten Tage an der Hand des Oberpriesters Ioad gesehen habe, als sie zum Tempel gegangen sei, erfährt sie bei Zeno von Matan erst in dieser Unterredung, daß sich überhaupt Knaben im Tempel befinden, sodass bei ihr erst hier der Verdacht aufsteigt, einer von diesen könne mit dem Traumbild identisch sein.

Sie läßt nun Azaria, einen der Priester, kommen und fragt ihn, wieviel Knaben sich zur Zeit im Tempel aufhalten. Bei Racine ist es übrigens nicht Azarias, sondern Abner, an den sie diese Frage richtet. Azaria antwortet, augenblicklich seien zwei Knaben im Tempel, Zaccaria, ein Sohn der Giosabet und des Giojada, der andere habe den Namen

Eliacim. Azaria verspricht ihr sie beide herbeizuführen und geht ab.

Es folgt beim Italiener eine Uebersetzung von Racine II, 6 in dem kurzen Gespräch zwischen Matan und Atalia, dann erscheint der junge Eliacim-Gioaz in Begleitung der Giosabet und wir werden Zeugen des mit wunderbarem Geschick geführten Verhörs des Knaben durch Atalia, welches wir mit demselben Wortlaut schon bei Racine und zwar in II, 7 wiederfinden. Atalia erkennt in Eliacim den ihr im Traume erschienen Knaben wieder und fragt ihn sofort nach seiner Abstammung, nach seinen Eltern, seinem Vaterlande u. s. w.

Athalie: Ne sait-on pas au moins quel pays est le vôtre?
Joas: Ce temple est mon pays; je n'en connois point d'autre.
Athalie: Où dit-on que le sort vous a fait rencontrer?
Joas: Parmi des loups cruels prêts à me dévorer.
Athalie: Qui vous mit dans ce temple?
Joas: Une femme inconnue.
Qui ne dit point son nom, et qu'on n'a point revue.

Zeno überträgt folgendermaßen:

Atalia: La patria tua?
Gioaz: L'ho in questo Tempio.
Atalia: Almeno
Saprai, donde vi fosti, e da chi tratto.
Gioaz: So, che da'denti di feroci lupi,
Già pronti a divorarmi,
Mi tolse ignota donna, e quì lasciommi.

Atalia erfährt nichts von seiner Herkunft; sie versucht vergeblich ihn dahin zu bringen, ihr in den Palast zu folgen.

Atalia entfernt sich zornig, und es schließt sich jetzt eine Unterredung zwischen Giojada und Giosabet an, die weiter nichts ist als eine wortgetreue Übersetzung der Szene I, 8 der französischen Vorlage. Sie schließt mit den zärtichen Worten des Giojada an den Knaben Gioaz:

Giojada: Diletto Eliacim, sua man possente
Tenga su te il Signor, per cui sì forte
Segnalasti il tuo zelo.

— — — — — — —

Joad: (à Joas, en l'embrassant)
Que Dieu veille sur vous, enfant dont le courage
Vient de rendre à son nom ce noble témoignage.

Daran schließen sich noch einige Motive an, die von Racine III, 6 (Mitte) und III, 7 (Schlußverse: „Athalie“ Vers 1175 bis 1186) wörtlich entlehnt sind: Giosabets Vorschlag und Rat, Gioaz-Eliacim vor den Nachstellungen der Atalia zu verbergen, indem man ihn fliehen läßt, und die Verteilung der alten im Tempel verborgenen, noch mit dem Blut der erschlagenen Heiden behafteten Waffen an die Leviten, um damit Gioaz zu schützen.

Den ersten Teil des Oratoriums beschliest ein Chorgesang der Leviten, der die Herrlichkeit Gottes preist.

Der zweite Teil, der sich im Tempel selbst abspielt, beginnt mit der Entnahme der Hauptgedanken und einer teilweisen freien Übersetzung von Racines „Athalie“ Szene IV, 1 (man bringt das Schwert Davids und die heilige Schrift, eine Zeremonie, die sich Gioaz nicht erklären kann), daran schließen sich einige Arien der Gosabet, deren Text Zenos unbestrittenes Eigentum ist. Schließlich fährt dann Zeno mit unbedeutenden Kürzungen als Übersetzer der 2. und der ersten Hälfte der 3. Szene des IV. Aktes der „Athalie“ fort. Es sind dies die Szenen, in denen Giojada dem jungen Prinzen seinen Ursprung enthüllt und ihm die Krone auf das Haupt setzt. Alle Leviten schwören, willig ihr Leben für das Heil des Sohnes Davids zu lassen.

Da kommt Matan, und mit seinem Auftreten beginnt bei Zeno die allerdings sehr freie Nachahmung der Szenen III, 3 und 4 bei Racine. Matan erzählt dem Azaria — bei Racine dem Nabal — die Gründe seiner Abtrünnigkeit und verlangt dann von Giosabet die Auslieferung des Knaben.

Es folgt eine wortgetreue Übersetzung der 5. Szene des Racineschen III. Aktes: Giojada ist erstaunt, den Abtrünnigen Matan im Tempel zu erblicken;

Joad: Où suis-je? De Baal ne vois-je pas le prêtre?
Quoi? fille de David, vous parlez à ce traître?
Vient-il infecter l'air qu'on respire en ce lieu?

— — — — — — — — — —

Giojada: Che rimiro! Ove sono!
Di Baal non è quegli

Il falso sacerdote? E tu gli parli,
O figlia di Davidde? Ah, l'uom malvagio
A che quest' aure ad infettar sen venne?

Er droht ihm mit der schlimmsten Strafe; wie betäubt stürzt Matan zum Tempel hinaus.

Zu den beiden Zurückgebliebenen (Giosabet und Giojada) gesellt sich Atalia, und das jetzt Folgende ist wieder weiter nichts als eine Übersetzung der Szenen V, 5 und 6 der französichen Vorlage, wobei unser Dichter nur einige Kürzungen vorgenommen hat, um den Schluß schneller berbeizuführen und den Rahmen des Ganzen nicht allzusehr zu erweitern. Atalia ist gekommen, um den Knaben und den Schatz in Empfang zu nehmen. Giojada zieht den Vorhang zurück, man sieht jetzt Gioaz auf dem Throne sitzend und Giojada sagt:

Egli è Gioaz, l'erede
Del più santo de' Re. Ravvisar puoi
In quel tenero sen l'orme funeste
Del fiero acciar, che un cenno tuo v'immerse.
Egli è tuo Re, tuo sangue,
Il figlio di Ocozia.

Bei Racine lauten diese Worte:

Paroissez, cher enfant, digne sang de nos rois.
Connois-tu l'héritier du plus saint des monarques,
Reine? De ton poignard connois du moins ces marques.
Voilà ton roi, ton fils, le fils d'Okosias.

Vergeblich ruft die Königin Atalia ihre bisher treuen Soldaten zu Hilfe, um sie (Athalie) aus der Falle, in die man sie gelockt hat, zu befreien. Unterdessen hat auch das Volk die Krönung des auf so wunderbare Weise wiedergefundenen Gioaz erfahren, und Azaria — beim Franzosen ist es Ismael — meldet die Ermordung des Matan und den Jubel des Volkes. Jetzt muß Atalia bekennen:

Dio de' Giudei, vincesti.
Implacabile Dio; per te trionfa
La Casa di Davidde.
Spenta è quella di Acabbo.

Athalie bei Racine spricht dieselben Worte:

> Dieu de Juifs, tu l'emportes!
> David, David triomphe; Achab seul est détruit.
> Impitoyable Dieu, toi seui as tout conduit.

Wie im Original so wird auch bei Zeno Atalia auf Befehl des Giojada außerhalb des heiligen Bezirkes getötet. Bei Zeno schließt das Oratorium mit einem Chor der Leviten.

Eine schematische Übersicht mag die Abhängigkeit Zenos von der „Athalie" Racines besser illustrieren:

„Gioaz" I. Teil = „Athalie" II, 5. 6, 7, 8 + III, 6, 7.
„Gioaz" II. Teil = „Athalie" IV, 1, 2, 3 + III, 3, 4, 5 + V, 5, 6.

Zeno kann nur die Hauptarien und ab und zu einige selbstständig erfundene Gedanken und Motive sein Eigentum nennen Zeno hat es trotzdem geradezu meisterhaft verstanden, die einzelnen von Racine entnommenen Szenen zu einem Ganzen zu vereinigen, ohne dabei der Natürlichkeit zu schaden, obgleich er, wie wir sahen, den I. Akt ganz unbenutzt gelassen hat. Und wir müssen den Schlußworten Pistorellis[1]) beistimmen, wenn er von der geschickten Leistung Zenos sagt „Il lavoro nella sua brevità è ben congegnato e ben sostenuto quanto alla dignità; l'intreccio del modello fu ristretto per ragioni di opportunità, ma senza nuocere alla naturalezza."

Auf die Charakteristik der Personen geht Pistorelli in seiner Abhandlung gar nicht ein, jedenfalls weil er es für ganz selbstverständlich hielt, daß die Personen der Oratoriums viele Züge der Personen der französischen Tragödie tragen. Und dies ist in der Tat der Fall und bei einer so starken Abhängigkeit auch ganz natürlich. Der Stolz und die Klugheit der Königin Athalie, die Würde und die heldenhafte Ruhe des Oberpriesters Ioad, die mütterliche Besorgnis der Josabet und die Treuherzigkeit und die natürliche Unbefangenheit des Knaben Joas, alle diese Charaktereigenschaften finden wir mehr oder minder ausgeprägt auch bei Zeno wieder. Hübsch gelungen ist unserem Dichter auch die scharfe Zeich-

---

[1]) Pistorelli a. a. O. pg. 100.

nung des abtrünnigen Priesters Matan, der den Jehovahdienst mit dem Dienste Baals vertauscht hat.

Auf einen Punkt ist noch hinzuweisen. Es ist unerklärlich, weshalb Zeno seinem Oratorium nicht, wie Racine, den Titel „Atalia" gegeben hat, sondern „Gioaz". Wir sind übrigens dieser Änderung des Titels gegenüber dem seiner Vorlage schon in einem Melodrama Zenos begegnet, nämlich im „Costantino". Racine selbst schwankte zwischen beiden Titeln und hat sich dann für „Athalie" entschieden. Er sagt in seiner Vorrede zur „Athalie": „Elle (= la tragédie) a pour sujet Joas reconnu et mis sur le trône; et j'aurois dû dans les règles l'intituler ‚Joas'. Mais la plupart du monde n'en ayant entendu parler que sous le nom d'‚Athalie', je n'ai pas jugé à propos de la leur présenter sous un autre titre, puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable, et que c'est sa mort qui termine la pièce." Wir sehen, Zeno hat der ersten Ansicht Racines den Vorzug gegeben, weshalb wissen wir nicht.

Zeno und die französische Tragödie des XVIII. Jahrhunderts.

1. Houdar de La Motte.

Zu den letzten Melodramen, die Zeno in Wien verfaßte, gehört auch sein *„Mitridate"* (1728). Aufgeführt wurde es allerdings erst zwei Jahre später in Venedig (1730). Die Musik stammt von Giai.[1]) In einem Briefe an Michele Grimani[2]) macht Zeno nur einige kurze allgemeine Bemer-

[1]) Pistorelli a. a. O. pg. 38: Mus. di Gio. Ant. Giai. Balli di Ant. Ferrari.

[2]) Lettere Bd. IV. pg. 264 (vom 17. Sept. 1729).

kungen über die Arien, die er in seinem Stück den einzelnen Personen singen läßt. Er gesteht mit Recht, daß manche Arien nur eine unnütze Verlängerung des Dramas seien.

Sonstige Berichte über Aufführung u. s. w. dieses Stückes finden wir in Zenos Briefen nicht. Ich lasse zunächst den Inhalt des Stückes folgen.

Mitridate, der König von Pontus, lebt in zweiter Ehe mit Ladice, der Witwe des alten Königs Tigrane von Armenien. Farnace, sein Sohn aus erster Ehe, soll auf Wunsch des Vaters Apamea, eine Tochter der Ladice und des alten Tigrane, heiraten, um auf diese Weise die Reiche Pontus und Armenien zu vereinigen. Beide Reiche wollen dann vereint im Bunde gegen die Römer Krieg führen. Mitridate schließt sogar einen feierlichen Bund mit zwei Gesandten Armeniens, wonach er sich verpflichtet, diese Heirat zu erwirken und durchzusetzen. Aber Farnace liebt seine Stiefschwester Apamea gar nicht, sondern er ist in leidenschaftlicher Liebe zu Aristia, einer Dame am Hofe der Ladice, erfaßt, mit der er auch heimlich verlobt ist. Der König erfährt davon und erkundigt sich bei Aristia nach ihrer Abstammung. Diese kann darüber keine Auskunft geben, sie sagt ihm nur, daß sie Farnace kennen gelernt habe zu einer Zeit, wo dieser als Geisel in Rom weilte. Mitridate hält sie deshalb für eine Römerin, und sein ganzes Sinnen und Trachten geht dahin, seinen Sohn Farnace von dieser Liebe zu Aristia abzubringen. Es gelingt ihm nicht, er greift deshalb zu dem äußersten Mittel, er gibt seine Zustimmung zu der Ehe des Farnace und der Aristia, allerdings nur zu dem Zwecke, um bei den Vermählungsfeierlichkeiten durch einen Giftbecher Aristias Leben ein Ende zu machen. Dieser Versuch scheitert an dem plötzlichen Dazukommen der Ladice. Sie, die unterdessen die Abstammung der Aristia erfahren hat, klärt nun dem König alles auf und begrüßt in Aristia ihre wiedergefundene Tochter Eupatra, um die sie zwanzig Jahre lang getrauert hat. Jetzt steht einer Heirat zwischen Farnace und Aristia nichts mehr im Wege.

Fragen wir uns nach den Quellen des Stückes, so gibt sie uns Zeno merkwürdigerweise in der Vorrede nicht an. Wir dürfen deshalb annehmen, daß er sich an die römischen Geschichtsschreiber mit vielen Änderungen angeschlossen hat. Übrigens sei gleich hier bemerkt, daß Zeno den Stoff wieder ganz anders behandelt hat als Racine, von dem wir ja auch einen „Mithridate“ (1673) besitzen, so daß eine Vergleichung der beiden Stücke zu einem negativen Resultate führen würde. Es scheint mir fast, als hätte Zeno den „Mithridate“ Racines überhaupt gar nicht gekannt, denn außer dem Titel und den Namen der beiden Personen Mithridates und Pharnaces hat Zenos Melodrama mit der französischen Tragödie nichts gemein. Vielmehr sagt Zeno selbst in der Vorrede zum „Mitridate“ (Gozziausgabe Bd. V. pg. 99): „Il rimanente s'intende dalla tessitura del Dramma, ad alcune scene del quale ha molto contribuito una moderna Tragedia francese del Sig. de la Motte.“

Die Tragödie von Houdar de la Motte (1672—1731), von der unser Dichter einige Szenen nachgeahmt hat, ist in der Tat nicht schwer zu finden, es ist „Inès de Castro“ (1723), die einen großen Erfolg hatte. La Motte behandelt in dieser seiner Tragödie einen ähnlichen Stoff, ja wir können noch mehr sagen: Zeno hat einfach den Schauplatz von Portugal (Lissabon) nach dem Königreich Pontus (Heraclea) verlegt, die Haupthandlung beibehalten, wenige Verschiebungen eintreten lassen und sonst nur andere Namen eingesetzt, so daß wir etwa folgende Gegenüberstellung der Personenverzeichnisse erhalten:

Alphonse, Roi de Portugal.	Mitridate, Re del Ponto.
La Reine.	Ladice, sua moglie.
Constance, fille de la Reine, promise à Dom Pedre.	Apamea, figliuola di Ladice, e di Tigrane il vecchio Re di Armenia.
Dom Pedre, Fils d'Alphonse.	Farnace, figlio di Mitridate.
Inès, Fille d'honneur de la Reine, mariée sécretement à Dom Pedre.	Aristia, Dama in Corte di Ladice, sposa di Farnace.

Weggelassen hat Zeno die anderen Personen bei La Motte,

hinzugefügt hingegen nur einige Personen, z. B. Dorilao und Gordio, die er zu Liebhabern der Apamea bez. der Aristia macht, um dadurch noch einige Liebes- und Eifersuchtsszenen, die unser Dichter besonders liebt, zur Ausfüllung der Akte zu erhalten. Zeno hat nun nicht sklavisch das ganze Stück nachgeahmt, sondern nur einige Szenen, die er für seine Zwecke für geeignet hielt.

Wir gehen deshalb gleich zur Feststellung und Vergleichung der einzelnen übernommenen Szenen über und lassen den Inhalt und die Abweichungen vom französischen Vorbilde vergleichshalber in die Darstellung mit einfließen.

Die Szene I, 7 bei Zeno ist eine z. T. wörtliche Übertragung der Szene I, 3 des „Inès de Castro." Bei La Motte ist es der König Alphonse von Portugal, der sich bereit erklärt, ein Bündnis mit dem König von Castilien zu schließen zum gemeinschaftlichen Kampfe gegen die Afrikaner. Ja dem castilianischen Gesandten verspricht er sogar, die gemeinschaftliche Freundschaft noch dadurch zu einer innigeren zu gestalten, daß er seinen Sohn Dom Pedre mit der castilianischen Prinzessin Constance, der Tochter der Königin aus erster Ehe, verheiraten will. Er teilt der Königin diesen seinen Plan mit, doch diese zweifelt, daß Dom Pedre, der soeben siegreich aus dem Kampfe zurückgekehrt ist, in die Ehe einwilligen werde. Es entspinnt sich darüber folgendes Gespräch:

La Reine: Ne prévoyez-vous point un peu de résistance,
Seigneur, de votre fils la longue indifférence
Me trouble malgré moi d'un soupçon inquiet;
Et je crains dans son coeur quelque obstacle secret,.
Auprès de la Princesse il est presque farouche:
Jamais un mot d'amour n'est sorti de sa bouche;
S'il résistoit, Seigneur . . . . .
Alphonse: S'il résistoit, Madame!
De quelle incertitude allarmez-vous mon ame?
Mon fils me résister! juste Ciel! j'en frémis.

Genau so ist die Situation bei Zeno. Bei ihm ist es Mitridate, der seinen Sohn Farnace mit Apamea verheiratet wissen

will, um dadurch im Bunde mit Armenien gegen die Römer den erbitterten Kampf zu führen. Auch hier spricht Ladice ihrem Gemahl Mitridate gegenüber ihre Zweifel in betreff der Einwilligung des Farnace in folgenden Worten aus:

Ladice: Un poco
Di resistenza non prevedi, o Sire?
Mitridate: E donde?
Ladice: Dalla lunga
Indifferenza di quel cor feroce.
Vicino ad Apamea, tacito, austero,
Mai d'amore uno sguardo,
Mai d'amore un accento,
Non le diè, non le disse.
Ma, s'ei resiste?
Mitridate: Resistermi Farnace? Di qual mi turbi
Oltraggiosa incertezza? O Dei! Ne fremo.

Auch die folgende Szene I, 8 schließt sich Wort für Wort an La Motte I, 4 an. Es ist beim Franzosen das Gespräch der Königin mit der Verlobten des Königssohnes, Inès (= Aristia). Da die Königin weiß, daß Inès ganz das Vertrauen ihres Verlobten hat, benutzt sie diesen Umstand, sie inbetreff der Liebe des Prinzen zu Constance (= Apamea) auszufragen. Inès gesteht ihr, sie habe allerdings auch noch nicht ganz das Innerste des Prinzen ergründet, oft jedoch spreche dieser mit ihr ganz offen über Constance, indem er ihre Tugend und Schönheit preise:

Inès: Jusques dans ses secrets je ne pénetre pas;
Mais avec moi souvent admirant tant d'appas,
Et de tant de vertus reconnaissant l'empire,
Ce que vous en pensez, il aimoit à le dire.

— — — — — — —

Aristia: Ne'suoi pensieri
Penetrar non mi è dato.
Ma sovente ei mi parla a core aperto
Di lei: n'esalta il merto,
Le virtù, la beltà. Ciò che tu stessa
Non pensi, egli ancor pensa, e a me lo dice.

Die Königin hält dies für eine Lüge der Inès, sie erklärt diese selbst für die Geliebte des Prinzen und schwört ihr dafür Rache:

La Reine: Il n'est, pour la venger, nul frein qui me retienne.

— — — — — — —

Ladice: Per vendicarla
Non v'è fren che mi arresti.

In dieser Eigenschaft als bloßen Übersetzer sehen wir Zeno auch noch in der sich anschließenden Szene I 9, die fast ganz wörtlich mit La Motte I, 6 übereinstimmt. Dom Pedre (= Farnace) tritt jetzt auf und fragt Inès nach dem Grunde ihrer Unruhe und ihrer traurigen Miene. Da meldet sie ihm, daß sie jetzt für ihn als Verlobte verloren sei, da er (Dom Pedre) auf Wunsch des Königs Constance (= Apamea) zur Gemahlin nehmen müsse. Doch der Prinz sucht sie zu beruhigen. Sie erinnert ihn dann daran, wie sie so oft bei ihm die Selbstmordgedanken verscheucht, ja sogar ihn schon mehrere Male vom Tode selbst gerettet habe, und zwar dadurch, daß sie ihm den Dolch noch im letzten Augenblicke entwand. Sie beteuert ihm dann noch, stets nur sein Wohl und Glück im Auge zu haben. Der Prinz gesteht ihr erneut seine Liebe und schwört ihr, sie niemals zu verlassen oder eine andere als sie zu heiraten. Sie bittet ihn dann am Schluß noch um eins, nämlich zu bedenken und sich immer dessen zu erinnern, daß er in Alphonse zwar seinen Vater, aber auch einen König zu erblicken habe, dem er gehorchen müsse. Sie sagt:

Inès: Le jour heureux qu'Inès vous reçut pour époux,
Vous la vîtes, Seigneur, tombant à vos genoux,
Vous conjurer ensemble et de m'être fidelle,
Et de n'allumer point de guerre criminelle;
Et dans quelque péril que me jettât ma foi,
De n'oublier jamais que vous avez un roi.

Bei Zeno lauten die Worte des Aristia:

Aristia: Sai che sin quando
Sposo, e signor ti accolsi,
Al tuo pie' mi gettai: ti chiesi in dono
L'essermi, sì, fedel: ma insieme io chiesi
E tu mel promettesti,
Di non porre in obblio, che un Re, che un padre
Tu avevi in Mitridate.

Bei La Motte finden wir noch eine weitere Ausspinnung dieser Szene zwischen den beiden Geliebten. Hier rät der Prinz der Inès zur Flucht, um dadurch den Nachstellungen des Königs am besten zu entgehen. Doch Inès, eine Dame, die alles wohl und klug zu erwägen weiß, will lieber bleiben, da sie sich durch ihre Flucht erst recht zu Grunde richten würde. Diesen Zug hat Zeno weggelassen.

Im engen Anschluß an La Motte II, 1 ist Zeno II, 1 gearbeitet. Zuweilen wörtliche Entlehnungen. Apamea bittet Mitridate, die geplante Hochzeit mit Farnace auf einige Zeit zu verschieben. Daraus schließt nun der König sofort, Apamea verachte den Prinzen. Doch diese beteuert ihm ihre heiße und leidenschaftliche Liebe zu seinem Sohne, bei dem sie allerdings keine Gegenliebe finde. Und dies sei der Grund, weshalb sie einen Aufschub der Hochzeit wünsche. Sie bittet dann den König noch um eins:

Apamea: E non espormi al danno, e alla vergogna
Di un mortal odio, o di un rifiuto aperto.

So spricht auch Constance bei La Motte:

Constance: Et ne m'exposez pas à l'horreur de soufrir
La honte d'un refus dont il faudroit mourir.

Auch diese Unterhaltung ist bei der französischen Vorlage etwas ausführlicher, indem hier Constance dem König Alphonse gleichsam eine Analyse ihrer Liebe zum Prinzen gibt.

Die Szene II, 2 bei La Motte finden wir wieder im italienischen Stück in II, 3. Mitridate unterhält sich mit seinem Sohne über dessen bevorstehende Heirat mit Apamea, die einen würdigen Abschluß seiner Siegestaten bilden soll. Doch Farnace erklärt ihm, Apamea sei wohl ein liebenswürdiges Mädchen, aber im Grunde seines Herzens sei ein Geheimnis verborgen, das gegen die Ehe mit ihr spreche:

Farnace: Apamea, lo confesso,
È un amabile sposa,
Ma nel fondo del cor sta quell'arcano,
Per cui m'è tolto d'accettarla. Il Cielo
Non mi fece per lei.

So sprach schon Dom Pedre bei La Motte:

Dom Pedre: Je sçai que les vertus, les traits de la Princesse
Ne vous ont pas laissé douter de ma tendresse:
Vous ne pouviez prévoir cet obstacle secret
Que le fonds de mon coeur vous oppose à regret;
Et cependant il faut quc je vous le révele;
Je sens trop que le Ciel ne m'a point fait pour elle.

Bei Zeno ist ohne Zweifel diese Szene dramatisch viel belebter, schon deshalb, weil er die mitunter sehr langen Reden und Gegenreden in kürzere Form brachte und so durch die ziemlich starken Kürzungen eine gedrängtere Handlung erzielte. Der Schluß dieser Szene weicht ab. Bei La Motte rät Dom Pedre seinem Vater, Castilien zu unterwerfen, bei Zeno hingegen verrät Farnace seine römische Gesinnung und bezeichnet das Reich des Vaters, welches ehemals sein angeerbtes Stammland gewesen sei, nur als ein Geschenk der Römer.

Zeno II, 4 deckt sich im Inhalt und Ausdruck mit La Motte II, 3. Der König meldet seiner Gemahlin, daß Farnace sich widersetze. Den Grund hierfür glaubt Ladice gefunden zu haben in Aristia, die den Farnace liebe:

Mitridate: Ladice, io ne arrossisco.
L'indegno ancor resiste:
Nè comprendo perchè.
Ladice: Vuoi di sua colpa
La ragion ravvisar? Vedila.
Mitridate: Aristia?
Aristia: Jo!
Ladice: Farnace sedotto
Dalle lusinghe di costei, di un basso
Affetto si fa gloria.

Im Original lauten die Verse:

Alphonse: Madame, qui l'eût crû! je rougis de le dire,
Le rebelle résiste à ce que je désire.
Si de sa résistance il a quelque complice . . . . .
La Reine: Sa complice, Seigneur; vous la voyez.
Alphonse: Inès!
Inès: Moi!
La Reine: Le Prince séduit par ses foibles attraits
S'applaudit de lui faire un si grand sacrifice.

Aristia rechtfertigt sich, genau wie Inés beim Franzosen, gegenüber dieser Anschuldigung von seiten der Königin mit folgenden Worten:

Aristia: La Regina è in error. Vana è l'accusa.
Signor, non le dar fede.

— — — — — — — — — — —

Inès: C'est en vain qu'on m'accuse; et vous ne croirez pas...

Endlich beteuert auch der Prinz noch die Unschuld seiner Verlobten.

Bei beiden Dichtern erfahren wir von einer Empörung des Prinzen gegen das Staatsoberhaupt, doch tritt diese Empörung bei Zeno vielmehr in den Hintergrund. Auch die Szene (III, 9), wo der König seinem Sohne Vorwürfe wegen dieser Empörung macht, fand Zeno in ähnlicher Gestalt schon bei La Motte III, 8. Am Anfang der entsprechenden Szenen einige übereinstimmende Verse.

Ebenso ist auch die Szene IV, 2, wo Apamea und Aristia, die beiden Nebenbuhlerinnen, beschließen, für den Prinzen beim König ein gutes Wort einzulegen, nicht unbeeinflußt von La Motte IV, 8 geblieben, wo Inès und Constance den König um Begnadigung des Prinzen, den man soeben für seine Empörung zum Tode verurteilt hat, bitten wollen.

Endlich hat die Szene III, 10 ihr Vorbild bei La Motte V, 4. Es ist die Szene, in welcher Aristia dem König gesteht, daß sie mit Farnace heimlich verlobt ist.

Aristia: Signor, tutti i suoi falli
Fatti ha il dover. Sappil: suo moglie io sono.
Mitridate: Moglie,
Moglie tu di Farnace?

Bei La Motte lautet diese Stelle:

Inès: Les crimes qu'aujourd'hui poursuit votre courroux,
Le devoir les a faits; le Prince est mon Epoux.
Alphonse: Mon fils est votre Epoux! Ciel, que viens-je d'entendre

Dies die übereinstimmenden Szenen Zenos mit La Motte. Der Schluß beider Stücke ist verschieden.

Bei La Motte treten am Schluß noch bie beiden Kinder der Inès auf, die diese von dem Prinzen hat. Jetzt sieht

allerdings der König keinen anderenA usweg, als in die Ehe der Inès und seines Sohnes einzuwilligen. Inès merkt ihr Ende herannahen und befiehlt noch sterbend ihrem Verlobten, den König Alphonse, seinen Vater, zu trösten und für die beiden Kinder zu sorgen.

Bei Zeno hingegen kommen Aristia und der Prinz auf einem Triumphwagen angefahren, und Mitridate verkündet vor versammeltem Volke, daß beide jetzt ein Paar werden sollen. Doch bei Mitridate ist alles nur Heuchelei. Wenn auch die List, deren sich Mitridate jetzt bedient, eines großen Königs unwürdig ist, so paßt sie doch wenigstens zu dem Charakter desjenigen, in dem die Verstellung einer von seinen Hauptfehlern war. Er macht nämlich, wie wir wissen, am Schluß des Stückes den schnöden Versuch, Aristia zu vergiften, den jedoch Ladice verhindert.

Die Hauptpersonen des ital. Stückes sind zuweilen ganz im Sinne La Mottes geschildert. Mitridate trägt manche Charakterzüge des Alphonse. Doch bei Zeno verfährt der König nicht allzu streng gegen seinen Sohn wie bei La Motte wo der Prinz zum Tode verurteilt wird. Bei Zeno läßt er den Prinzen nur fesseln, wir hören nichts von seiner Todesstrafe, im Gegenteil, er wird vielmehr von Apamea befreit. Auch treten die verwerflichen Eigenschaften, mit denen Zeno seinen König ausgestattet hat, beim franz. Vorbilde ganz zurück. — Die Königin ist bei beiden Dichtern eine liebende Mutter. Die heiße Liebe des Prinzen zu Aristia, die glühende Leidenschaft der Apamea zum Prinzen, alles die finden wir schon beim Franzosen. Ja noch mehr. Apamea handelt genau wie Constance ganz uneigennützig. Obgleich sie weiß, daß sie vom Prinzen verschmäht wird, tut sie doch alles für ihn. Bei La Motte (III, 7) rät sie ihm nach seiner Empörung zu entfliehen, damit er so der gerechten Strafe entgehe, bei Zeno (IV, 6) löst sie dem Geliebten die Fesseln. Besonders aber beim Prinzen hat Zeno keinen Charakterzug geopfert, er trägt genau dieselben Charaktereigenschaften wie Dom Pedre Die anderen Personen zeigen keinen ausgesprochenen Charakter, ,wir können sie deshalb übergehen.

Fassen wir alles noch einmal kurz zusammen, so können wir sagen: Zeno hat von La Motte neun Szenen direkt nachgeahmt, im großen und Ganzen die Haupthandlung beibehalten und sich in der Charakterzeichnung zuweilen ziemlich eng an seine französ. Vorlage angeschlossen.

Zenos „Mitridate" gehört mit zu den schwächsten Leistungen unseres Dichters, wir finden manche langweilige Szene und sehr viel Wiederholungen. Von eigentlichem Interesse und Spannung ist nur der Schluß: Der vereitelte Vergiftungsversuch und die darauffolgende Aufklärungsszene.

---

2. François Joseph de La Grange-Chancel.

In Gemeinschaft mit Pariati schrieb Zeno im Jahre 1709 ein anderes Melodrama, nämlich *„Sesostri Re de Egitto"* in 3 Akten. Es steht als drittes Stück im IX. Band der Gozziausgabe. Negri erwähnt es in seiner Biographie überhaupt nicht. Nach Pistorelli[1]) fand die erste Aufführung 1709 statt und zwar in dem schon öfters genannten Theater San Cassiano in Venedig mit der Musik von Gasparini. Zehn Jahre später spielte man es in Bologna (1719), und fast 50 Jahre nach dem Entstehungsjahre erschien es wieder auf dem Theaterzettel der Venediger Theater: 1757 im Theater San Benedetto mit der Musik von einem gewissen Galuppi und 1766 noch eine Aufführung im San Salvatore-Theater mit der Musik von Guglielmi. In Wien vor Kaiser Karl VI. scheint es demnach gar nicht gespielt worden zu sein.

Den Stoff zu diesem Melodrama hat Zeno der ägyptischen Geschichte entnommen. — Zunächst wollen wir uns mit der Vorgeschichte und dem Inhalt unseres Stückes näher bekannt machen.

---

[1]) Pistorelli a. a. O. pg. 24.

Aprio, der König von Ägypten, ist mit seinen fünf Söhnen bei einer Volksempörung von Amasi, seinem ersten Minister, ermordet und nur sein jüngster Sohn Sesostri von Fanete, dem Vertrauten des ermordeten Königs, gerettet worden und so dem Tode entgangen. Dieser zog nun Sesostri weit vom kgl. Palaste und von der Hauptstadt Memphis, wo unser Stück spielt, auf, ohne daß Sesostri, als er zum Jüngling herangewachsen war, seine kgl. Abstammung kannte. Dies etwa die Vorgeschichte.

Unser Stück spielt zu der Zeit, wo der Usurpator Amasi über Ägypten die Herrschaft führt. Beim Volke ist dieser Tyrann sehr unbeliebt, zumal da man die Art und Weise kennt, wie dieser sich den Thron angeeignet hat. Amasi versucht nun als Herrscher durch Bitten und dann durch Drohen die Königin Nitocri, die Witwe des Aprio, zu zwingen, ihn zu heiraten. Aber dieser Plan scheitert am Widerstande der Königin, die den Mörder ihres Gatten tötlich haßt.

Von dem Vorleben des Tyrannen erfahren wir etwa folgendes: Vor dem Antritt seiner Gewaltherrschaft hatte Amasi einer gewissen Ladice, einer vornehmen Ägypterin, die aber nicht aus Memphis selbst stammte, die Treue versprochen, und von ihr einen Sohn erhalten, namens Osiride. Als er nun die Herrschaft über Ägypten erlangt hatte — so berichtet uns Zeno selbst im Argomento —, schrieb er an Ladice einen Brief, worin er seine Verlobte aufforderte, sich weit von Memphis zu entfernen und nur auf die Erziehung seines Sohnes bedacht zu sein. Ferner setzte er in diesem Briefe auseinander, daß er sein Gelöbnis nicht halten könne, da die Notwendigkeit seines gegenwärtigen Glückes es erheische, der Königin Nitocri seine Liebe zuzuwenden. Einige Jahre später starb Ladice, und vor ihrem Tode schrieb sie noch einen Brief an Amasi, worin sie ihn bat, für Osiride weiter zu sorgen, den sie einem gewissen Canopo anvertraut habe.

Diese ganze Sachlage und Verhältnisse erfährt nun Fanete, der inzwischen zu einer der obersten Satrapen des Reiches avanciert ist. Er läßt seinen Pflegesohn Sesostri, der in-

zwischen seine kgl. Abstammung erfahren hat, zu sich kommen und überredet ihn, den Sohn des Tyrannen, Osiride, und dessen Erzieher und Hofmeister Canopo zu ermorden. Sesostri erschlägt nun Osiride im Garten des kgl. Palastes, nimmt seinem Opfer den Ring und den Brief der Ladice, der an Amasi adressiert ist, ab und begibt sich auf Rat des Fanete zu Amasi. Sesostri macht diesem glauben, er selbst sei Osiride, des Königs Sohn, zeigt ihm zur Bekräftigung seiner Aussage das alte Königsschwert des Aprio und gibt sogar vor, damit Sesostri ermordet zu haben. Der Tyrann schenkt diesen Aussagen Glauben, und dadurch entstehen die größten Verwirrungen. Der Betrug wird schließlich durch Canopo entdeckt, der die Ermordung seines Zöglings Osiride mit eigenen Augen gesehen hat und selbst von der Waffe des Sesostri tötlich verwundet worden ist. Amasi beschließt nun Sesostri, den Mörder seines Sohnes, wegen dieses schändlichen Betrugs umzubringen. Schon soll dem Sesostri, den man an einer Säule des Tempels festgebunden hat, das Haupt abgeschlagen werden, da erscheint Fanete gerade noch zur rechten Zeit, um dies durch sein Kommen zu verhindern. Alle beschließen jetzt den Tod des Tyrannen, da auch das Volk den rechtmäßigen Erben des Thrones in Sesostri erkannt hat. Amasi wird von den Wachen abgeführt und tritt, nachdem er noch einen Fluch auf Sesostri ausgestoßen hat, seinen Todesgang an.

In diesen Gang der Handlung ist nun von unserem Dichter sehr geschickt die Liebe des Sesostri zu Artenice, der Tochter des Fanete, hineinverflochten. Beide Liebenden sind im Hause des Fanete zusammen aufgezogen worden, und bis in die Kinderjahre gehen die ersten Regungen dieser gegenseitigen Neigung zurück. Dazu kommt nun noch das Motiv, daß auch Amasi, der bei Nitocri, wie wir gesehen haben, keine Gegenliebe gefunden hat, seine Neigung der Artenice zugewandt hat. Ja er läßt diese im Drama sogar mit Gewalt in seinen Palast holen und denkt daran, sie zu seiner Gattin und Königin zu erheben, für Sesostri ein weiteres Motiv, sich

an dem Mörder seines Vaters, dem Räuber seines Reiches zu rächen, der ihm nun auch noch seine Geliebte entführt. Das Melodrama endet schließlich mit der Vereinigung der beiden Liebenden, Artenice und Sesostri, die nun die Herrschaft über Ägypten antreten.

Den Stoff zu diesem Melodrama gibt Zeno vor, dem 2. Buch der „Geschichten" Herodots entnommen zu haben. In der Tat verdankt er dem griechischen Historiker nur einen Teil der Vorgeschichte und die Namen seiner Hauptpersonen (Amasis, Sesostris, Nitocris), Im Argomento zu seinem Stücke heißt es dann weiter: „Il storico argomento è preso da Erodoto nel lib. 2. A ciò ch'è verisimile, ed invenzione, somministrò qualche parte d'idea un moderno Tragico Francese, cioè il Signor de la Grange nella sua Tragedia intitolata: „Amasi Re de Egitto" (Gozziausgabe Bd. IX, S. 205). Es ist also jetzt unsere Aufgabe, uns mit dieser franz. Tragödie und deren Verfasser etwas näher bekannt zu machen.

Joseph de La Grange-Chancel (1676—1758) ist der Verfasser mehrerer Tragödien und Operntexte (z. B. „Adherbal", „Oreste et Pilade", „Athénais", Méléagre", „Alceste" u. s. w.), die sich allerdings beim Publikum keiner großen Beliebtheit erfreuten. Von allen seinen Tragödien haben sich nur zwei am längsten auf dem Theater erhalten, es sind „Ino et Mélicerte" und „Amasis". Die letztere, die für unsere Zwecke nur in Betracht kommt, erlebte die Uraufführung am 13. Dezember 1701. Übrigens trägt das Stück nur den Titel „Amasis" ohne die Apposition ‚roi d'Égypte', wie Zeno fälschlicherweise in seiner Vorrede angibt.

Es ist ohne Zweifel, daß Zeno bei der Abfassung seines „Sesostri" eine gedruckte Vorlage des „Amasis" hatte, denn bei einer näheren Vergleichung werden wir finden, daß Zeno sich sehr eng an das französ. Original anschloß. Der ital. Dichter hat den vollständigen Inhalt des französischen Stückes übernommen und im Ganzen auch die Szenenfolge beibehalten, so daß er eigentlich nur Weniges als sein Eigentum beanspruchen kann. Doch hat Zeno auch hier wieder ein

Verfahren eingeschlagen, das wir schon oft bei ihm beobachten konnten, nämlich seinem Originale Szene für Szene folgend kürzt, vereinfacht und mildert er oft manche Szene stark, wobei er hin und wieder, wie in den früheren Stücken, selbständige Szenen hinzuerfindet. Eine Inhaltsangabe des franz. Stückes ist also, da es sich inhaltlich fast ganz mit dem ital. deckt, überflüssig. Es genügt, die beiden Stücke zu vergleichen und die Abweichungen besonders hervorzuheben. Es seien zunächst die beiden Personenverzeichnisse hier vergleichshalber gegenüberstellt:

Sésostris	Sesostri
Amasis	Amasi
Arthénice	Artenice
Nitocris	Nitocri
Phanès	Fanete
Ménès	Canopo
Ammon	fehlen!
Micérine	fehlen!
Canope	fehlen!

Die Namen des franz. Stückes hat Zeno mit Ausnahme eines einzigen (Ménès—Canopo) beibehalten. Weggelassen hat unser Dichter die beiden Vertrauten: Canope, die Vertraute der Königin Nitocris, und Micérine, die der Arthénice. Den Namen des Sohnes des Tyrannen, Psamménite, in der frz Vorlage hat Zeno abgeändert in Osiride. Aber dies ist doch nur eine ganz nebensächliche Änderung. Außerdem fehlt bei Zeno Ammon, der Offizier der Wachen. An seine Stelle ist bei ihm Orgonte, der Hauptmann der kgl. Wachen, getreten, der, obwohl er im Dienste des Tyrannen steht, doch mit Fanete heimlich verbündet ist. Er hat keine große Bedeutung für die Entwicklung der Handlung. Übrigens sehen wir, daß Zeno den Namen der Vertrauten Canope der frz. Vorlage einfach zu einem männlichen Eigennamen umgestaltet hat, zu Canopo. — Doch gehen wir jetzt zur Vergleichung der beiden Stücke über!

Der Schauplatz beider Stücke ist Memphis, die Hauptstadt von Ägypten, bei La Grange speziell nur der Palast der

ägyptischen Könige; bei Zeno wechselt die Szene sehr oft (Palast, Garten, Tempel u. s. w.) wie er überhaupt in allen seinen Melodramen auf die Einheit des Ortes keinen großen Wert gelegt hat.

Die lange Expositionsszene bei La Grange (I, 1) zwischen Phanès und Sésostris und der Monolog des Sésostris (I, 2), worin er Rache an Amasis zu nehmen beschließt für den Mord an seinem Vater und seinen Brüdern, hat Zeno weggelassen. Zenos Stück beginnt mit fünf freierfundenen Szenen, deren Schauplatz das Landhaus des Fanete ist, das sich inmitten einer prächtigen, fruchtbaren Ebene am Nil erhebt. Im Hintergrunde sieht man Memphis.

Fanete beglückwünscht zunächst Sesostri (I, 1) zu seinem wohlgelungenen Mord des Osiride und des Canopo und macht ihm den Vorschlag, sich zu Amasi zu begeben und sich zu stellen als ob er Osiride sei. Die 2. Szene ist eine Liebesszene zwischen Sesostri und Artenice, die aber in ihm Osiride vor sich zu haben glaubt. In der nächsten Szene (I, 3) kommt Amasi und macht der Artenice Liebesanträge, ja ihr sogar den Vorschlag, sie zur Königin erheben zu wollen. Artenice hält ihm dann seine früheren Liebschaften zu Ladice und Nitocri vor und schwört ihm ewigen Haß. Es sei hier besonders auf die wunderbaren Verse, die Zeno der Artenice in den Mund gelegt hat, aufmerksam gemacht. — Der Hauptmann Orgonte tritt nun (I, 4) auf und meldet dem Tyrannen die Ankunft eines Fremden, der ihn zu sprechen wünsche. Amasi gibt Orgonte den Auftrag, diesen Fremden in den Palast kommen zu lassen, wo er dessen Botschaft anhören kann. In der nächsten Szene (I, 5) erscheint der Fremde selbst, es ist Canopo, der aber dem Orgonte unerkannt bleibt und diesem nur von einem Morde erzählt und hinzusetzt, er möge ihn schnell zum König führen.

Die nächstfolgenden Szenen spielen in einem Vorzimmer, das in die kgl. Gemächer führt. Die kurze 6. Szene des I. Aktes, in welcher Fanete und Sesostri beschließen, noch vor Einbruch der Nacht Amasi zu töten, ist vom fran-

zösischen Vorbilde noch unbeeinflußt. — Nun beginnt die Nachahmung!

Szene I, 7 bei Zeno ist eine getreue Nachahmung, z. T. wörtliche Übersetzung der 3. Szene des I. Aktes bei La Grange. Der Inhalt ist bei beiden Dichtern derselbe. Sésostris übergibt dem Amasis einen Brief der Ladice, den diese vor ihrem Tode dem Psamménite übergeben hat und dessen Inhalt wir schon kennen gelernt haben. Amasis kommen die Schriftzüge bekannt vor:

J'en reconnois encore et les traits et le seing.

— — — — — — —

Le note cifre io ben ravviso.

Nachdem er ihn gelesen hat, fragt er:

Amasis: Psamménite, mon fils! est-ce vous que je vois?
Sésostris: C'est moi-même, seigneur . . . .
. . . .
Amasis: Mais d'où vient que Ménès n'est point à votre suite,
Lui qui de votre mère accompagna la fuite?
Sésostris: Seigneur, il ne vit plus: chargé d'ans et de soins,
Mes yeux de son trépas ont été les témoins.

Bei Zeno lauten die Worte:

Amasi: Tu Osiride?
Sesostri: Jo lo sono.
Amasi: Ma Canopo dov'è, che te bambino
Seguì custode al volontario esiglio?
Sesostri: Sotto il peso de gli anni estinto ei cadde.

Zur Bekräftigung seiner Aussage übergibt er nun dem König den Ring der Ladice und das Schwert des Sésostris und erzählt ihm nun, wie er vor Memphis einen Mann erschlagen habe, der kein anderer gewesen sei als Sésostris. Amasis nimmt alle diese Aussagen für bare Münze und glaubt nun wirklich seinen Sohn vor sich zu sehen, er ist darüber hocherfreut. Die Erzählung des Mordes bei La Grange hat Zeno bedeutend gekürzt, sonst sich aber im großen und ganzen auch hier an seinem Vorbild eng angeschlossen.

Auch den Inhalt des Gespräches zwischen Phanès und dem König (La Grange I, 4) hat Zeno mit bedeutenden Kürzungen übernommen (Zeno I, 8), so daß diese Szene an Länge etwa nur noch den vierten Teil der betreffenden der franzö-

sischen Vorlage beträgt. Amasis hat eingesehen, daß er nicht Nitocri zur Frau nehmen kann und spricht dem Phanès gegenüber die Absicht aus, daß er sein Schwiegersohn werden will. Einen Zug hat Zeno nun allerdings weggelassen, es ist dies die Angst des Königs. Amasis sieht bei La Grange überall Hinterlist, er traut keinem Menschen, im Gegenteil, er glaubt sogar, daß sich Verräter und Mörder im Palast versteckt haben, die nach seinem Leben trachten. Diese heillose Angst, die eigentlich eines Königs unwürdig, aber entschieden als ein Ausfluß seines bösen Gewissens zu betrachten ist, finden wir bei Zeno keineswegs. Bei beiden Bearbeitungen winkt der Kaiser Artenice herbei. Fanete ist erstaunt, seine Tochter hier im Palast zu finden. Wörtliche Übereinstimmungen sind nicht zu entdecken.

Den kurzen Monolog des Amasis (I, 5) hat Zeno gestrichen. An seiner Stelle finden wir bei Zeno (I, 9) die Unterhaltung des Königs mit Artenice, worin er ihr den Thron anbietet. Aber diese will lieber sterben, als die Gattin eines grausamen Tyrannen zu sein. Amasi droht ihr nun, sie zu zwingen, seinem Wunsche zu willfahren.

La Grange I, 6 stimmt inhaltlich mit Zeno I, 10 überein. In dem Gespräche zwischen Phanès und seiner Tochter tritt der ganze Haß, den diese gegen den Tyrannen hegt, zu Tage. Phanès freut sich über die Gesinnung seiner Tochter, die mit der seinigen im Einklang steht, da auch er, wie wir wissen, ein persönlicher Feind des Amasis ist. Er verheißt ihr sogar, daß zu einer günstigeren Zeit ein Würdigererkäme, der sie auf den Thron erheben würde:

Espérez d'une main plus digne de régner.

— — — — — — — —

Da una man più innocente attendi 'l trono. —

Das in der französischen Vorlage folgende Gespräch zwischen Arthénice und ihrer Vertrauten Micérine (I, 7), womit der erste Akt schließt, hat Zeno unbenützt gelassen.

Dasselbe ist mit der langen 1. Szene des französischen II. Aktes der Fall, in der Nitocris ihrer Zofe Canope gegen-

über die Hoffnung ausspricht, daß einst Sésostris, den sie noch lebend glaube, kommen werde, um als Rächer für ihr Geschlecht aufzutreten und den Tyrannen zu stürzen. Übrigens wird sie in dieser ihrer Hoffnung durch das Gerücht bestärkt das sich am Hofe verbreitet hat, daß Sésostris noch am Leben sei. Diese beiden Szenen hat Zeno einfach weggelassen.

Erst die nächste Szene bei La Grange II, 2 ist von Zeno wieder nachgeahmt worden und zwar in I, 11, wo Amasis und Nitocris sich unterhalten. Nitocris freut sich, daß sich das Gerücht bestätigt hat und daß noch heute ihr Sohn Sésostris kommen und den Thron besteigen werde. Auch sie gibt, wie Arthenice, in einer der vorhergehenden Szenen, ihren ganzen Haß dem Amasis gegenüber zu erkennen. Da meldet ihr Amasis, daß ihr Sohn ja gar nicht mehr lebe. Sie will es nicht glauben, obwohl ihr der Tyrann versichert, den Mörder ihres Sohnes selbst gesprochen zu haben. Hier finden wir wieder sehr viel wörtliche Übereinstimmungen. Einige Proben:

Nitocris: Mon fils est mort? . . . .
Je ne le crois point . . . .
Amasis: Si vous n'en croyez rien, d'où vient que vous pleurez?
Nitocris: Mais comment? qui t'a dit? d'où sais-tu qu'il est mort?
Amasis: Celui qui l'a vaincu, m'en a fait le rapport.
Nitocris: O Ciel!
Amasis: N'en doutez point, je le sais de lui-même:
Il est dans mon palais, et ma joie est extrême,
De pouvoir vous montrer l'auteur de son trépas.
Nitocris: Quand il me le diroit, je ne le croirois pas.
Je vois que ta frayeur lui dicte ce langage.

Bei Zeno lautet die betreffende Stelle:

Nitocri: Mio figlio è morto? No, non lo credo.
Amasi: Tu non lo credi, e impallidisci, e piangi?
Nitocri: O Dei! Ma come? A te chi 'l disse? Quando,
E donde sai ch'egli morì?
Amasi: L'avviso
Dal suo stesso uccisor n'ebbi poc'anzi.
Nitocri: Dal suo uccisor?
Amasi: Ei vive, e sia mia gioja,
Che tu il vegga, gli parli, e lo ravvisi.

Nitocri: Venga egli pur; ma di Nitocri 'l labbro
Lo dirà mentitore. —

Die folgende Szene (La Grange II, 3) stimmt inhaltlich mit Zeno I, 12 überein. Phanès meldet dem König, ganz Memphis befinde sich in Aufruhr, das Volk behaupte, Sésostris lebe noch und man klage ihn (Amasis) des Betrugs an. Er rät deshalb dem Tyrannen im Palast zu bleiben. Bei beiden Dichtern überläßt es Amasis dem Phanès, die nötigen Vorsichtsmaßregeln zu treffen, um den Aufstand zum Stillstand zu bringen.

Es folgen nun vier Szenen, die man als Zenos Eigentum betrachten kann, die also nicht dem französischen Original nachgeahmt sind. Es sind dies zunächst: eine ganz kurze Szene (I, 13) zwischen Fanete und Orgonte und eine Unterredung Artenices mit ihrem Vater (I, 14), worin Artenice erfährt, daß der Fremde Osiride, der Sohn des Amasi, ist. Daran schließen sich an: (I, 15) ein Gespräch zwischen Sesostri und Artenice, die sich scheu von ihm abwendet, da sie glaubt, er sei Osiride, der Tyrannensohn, und schließlich ein Monolog (I, 16), worin Sesostri beschließt, sich seiner Geliebten Artenice zu erkennen zu geben, damit bei dieser alle Zweifel über seine wirkliche Persönlichkeit schwinden.

Mit dieser Szene schließt der I. Akt bei Zeno.

Die 1. Sene des II. Aktes (Schauplatz: Zimmer der Königin) ist wieder eine Nachbildung von La Grange II, 4. Inhalt ist bei beiden genau derselbe, aber wir finden nur wenige wörtliche Übereinstimmungen. Amasi, der in Sesostri immer noch seinen Sohn Osiride erblickt, bittet diesen, zu Nitocri zu gehen und dieser persönlich noch einmal zu sagen, daß er deren Sohn Sesostri getötet habe. Er zögert dem Wunsche des Tyrannen nachzukommen, da er die Königin nicht noch in tiefere Trauer versetzen will.

Die folgenden Szenen seiner Vorlage: II 5, wo Arthénice durch Amasis erfährt, daß der Fremde der Tyrannensohn ist; und II, 6, worin sich Arthénice mit ihrer Vertrauten Micérine über das soeben Erfahrene unterhält, hat Zeno für seine

Zwecke nicht mehr gebrauchen können, da seine Artenice dieses Geheimnis schon früher (I, 14) durch ihren Vater erfahren hat.

Auch die 1. Szene des III. Aktes seines französischen Vorbildes, eine sehr lange Unterredung zwisches Phanès und Sésostris, hat Zeno einfach gestrichen. Erst die 2. Szene des III. Aktes hat dem Italiener wieder zum Vorbild gedient; wir finden diese bei Zeno in zwei zerlegt, nämlich in II, 2 und 3, und zwar ist in diesen beiden Szenen Zeno vorwiegend Übersetzer. Es erscheinen auf der Bühne Amasis, Nitocris und Sesostris. Nitocris will von dem Fremden, den sie in Sesostris immer noch erblickt, — denn sie weiß noch nicht, daß dieser sich auch als der Sohn des Tyrannen ausgibt, — wissen, ob er wirklich Sesostris erschlagen habe. Anfangs will Sesostris, als er seine eigene Mutter erblickt, nicht mit der Sprache heraus. Er übergibt ihr das Schwert, und daraus erkennt diese nun wirklich, daß er der Mörder ihres Sohnes ist. Ich kann mich nichts enthalten, hier gerade diesen Teil des Gesprächs vergleichshalber wiederzugeben:

Nitocris: Explique-toi . . . . . .
De la mort de mon fils es-tu coupable ou non?
Sésostris: Ces éclaircissements ne sont pas de saison.
Vous saurez tout, madame, en voyant cette épée.
Nitocris: O Dieux! quel est l'objet dont ma vue est frappée?
Je reconnois ce fer d'un fils infortuné.
Perfide, il est donc vrai, tu l'as assassiné?
Sésostris: Ne me demandez point quelle est sa destinée,
Vous la voyez, madame.

— — — — — — — — — —

Nitocri: Segui. Tu reo sei del mio figlio ucciso?
Tu lo svenasti? . . . .
Sesostri: Regina,
Chiedi più che al mio labbro,
Il destin di Sesostri a questa spada.
Nitocri: Che veggio? Ahi spada! Ahi vista!
Morto è Sesostri. Il mio Sesostri è morto.
Era suo questo brando. E sarà vero,
Che tu l'assassinasti?
Sesostri: In man tu stringi
Il certo testimon del suo destino.

Am Schluß dieser Szene spricht dann Nitocris noch einen fürchterlichen Fluch über Sesostris aus, und Amasis gibt die Erklärung, daß dieser sein eigener Sohn ist. Diesen letzten Zug finden wir bei La Grange erst später und zwar in III, 5.

Zeno II 3, die der zweiten Hälfte der Szene III, 2 bei La Grange entspricht, hat folgenden Inhalt. Sesostris stammelt einige Worte, worin er das Unglück der Königin bedauert, und schon will er sie verlassen, da fordert ihn Nitocris auf, auch ihrem Leben durch einen Dolchstoß ein Ende zu machen. Zeno zeigt sich hier blos als Übersetzer:

Sésostris· Madame, c'est assez . . . . Je plains votre malheur . . .
Il finira bientôt . . . . Ma présence l'irrite . . . . . .
J'ai dit ce que j'ai dû vous dire, et je vous quitte.
Nitocris: Ah barbare! ah cruel! arrête, et que ta main
De la mère et du fils égale le destin·
Avant que de sortir mets le comble à ta rage.
Frappe, voilà mon sein, achève ton ouvrage:
Dans ces flancs malheureux épuise ton courroux.

— — — — — — — —

Sesostri: Basti· Assai dissi.
Piango i tuoi mali . . . Essi avran fine . . . e tosto . . .
La mia vista or t'irrita . . . Jo parto . . . Addio.
Nitocri: Barbaro, non partir. Prendi: e il tuo braccio.
Unisca al figlio anche la madre. Il meno
Resta a compir· Vibra. Ferisci. Uccidi.
Ecco il seno· Ecco il core.
Tu sospiri, o crudel? Tu mi compiangi?
Madre son di Sesostri, e tu l'hai morto.

Die Worte der Nitocris sind beim italienischen Dichter entschieden viel inniger gehalten als beim Franzosen.

Auch die folgende Szene II, 4 bei Zeno ist nur eine Kopie der Szene III, 3 seines Vorbildes, sie stimmen Wort für Wort überein. Fanete kommt und fordert Sesostri auf, mit ihm zum König zu gehen. Nitocri wundert sich, daß auch Fanete sie in diesem ihren beklagenswerten Zustand allein lasse.

Die 4. Szene des III. französischen Aktes (Monolog der Nitocris), die 5. Szene, in welcher Nitocris durch Amasis erfährt, daß der Mörder ihres Sohnes der Sohn des Tyrannen selbst ist, und die 6. Szene, wo die Königin in einem Ge-

spräch mit ihrer Zofe Canope Sesostris', des Mörders, Tod beschließt, hat der Italiener unbenützt gelassen.

Erst in der 5. Szene des II. Aktes kommt Zeno wieder auf La Grange zurück, und zwar schließt er sich dessen 7. Szene des III. Aktes an. Manches hat er wieder gestrichen, sonst sich aber im Wortlaut sehr eng an das französische Vorbild gehalten. Nitocris sucht Arthenice für ihren Plan zu gewinnen, den Mörder ihres Sohnes umzubringen:

Nitocris: Contre son assassin armons-nous l'un et l'autre.
S'il échappe à mon bras, qu'il tombe sous le vôtre.

— — — — — — — —

Nitocri: Seguirmi . . . . .
Assalire un iniquo,
E s'ei fugge al mio braccio, il tuo l'uccida.

Doch Arthenice, die immer an diese geliebte Person denkt, ist bei beiden Dichtern diesem Plane abhold.

Es kommen jetzt wieder fünf Szenen bei Zeno (II, 7—11), die dessen unbestrittenes Eigentum sind. Aus dem Inhalte dieser Szenen ist nur hervorzuheben, daß Fanete dem Orgonte den Befehl erteilt, Canopo in den königlichen Garten zu locken und zu ermorden. Und so führt uns denn unser Dichter in den folgenden Szenen in den Park selbst.

Die nächsten Szenen II, 12 und 13 bei Zeno decken sich inhaltlich genau mit drei Szenen bei La Grange, nämlich IV, 1, 2 und 3. Allerdings hat auch Zeno hier wieder viel gestrichen. Nitocris bedroht Sesostris mit einem Dolche. Amasis kommt hinzu, er entreißt ihr den Dolch und befiehlt den Wachen, sie sofort zu ergreifen. Er selbst droht ihr furchtbar mit dem Tode, sie jedoch antwortet darauf:

Menace-moi de vivre, e non pas de mourir.

— — — — — — — —

Minacciami la vita, e non la morte.

Darauf wird sie von den Wachen abgeführt.

Die folgende Szene beim Italiener II, 14 hat ihr Vorbild bei La Grange IV, 4. Hier will Amasis, daß man Nitocris töte. Sésostris sucht ihn von diesem Gedanken abzubringen,

und selbst Phanès bittet, Gnade walten zu lassen, er sagt von Nitocris:

Je dirais plus, seigneur. Sa personne est un gage.
Qui dans tout vos périls vous a servi d'otage.

Diesen Gedanken hat sich selbstverständlich der Italiener nicht entgehen lassen, bei ihm lauten diese Worte des Fanete:

Un sì gran pegno,
Grande ostaggio ti sia contra i perigli
Del presente tumulto.

Phanès bittet schlieslich den König, ihm Nitocris anzuvertrauen.

Inhaltlich stimmen auch La Grange IV, 6 und 7 mit Zeno II, 15 und 16 überein, obgleich wir hier auch nur vereinzelte Anklänge und Übereinstimmungen im Wortlaut entdecken können. Amasi sagt zu Sesostri, Artenice sei es gewesen, die ihn vor dem Tode gerettet habe, er soll sie deshalb als seine Befreierin begrüßen. Artenice, die jetzt erscheint, sagt, sie sei seine Lebensretterin, fügt allerdings hinzu, daß sie dies nur aus Liebe und Mitleid getan habe, obgleich sie genau wisse, daß er schuldig sei. Sie erbittet sich von ihm als Gegenleistung, die Ehe, die Amasi mit ihr eingehen wolle, zu verhindern:

Arthénice: Détournez un hymen dont l'odieuse chaîne
Ne prépare à mon coeur qu'une éternelle gêne.
Sésostris: Non, jamais Amasis ne sera votre époux.

— — — — — — — —

Artenice: Vanne.. Toglimi almeno
D'Amasi al nodo. Altro favor non chieggio.
Sesostri. Addio. Sposa di lui tu non sarai.

Zeno hat auch hier sehr viel wegfallen lassen und gekürzt, da gerade diese Szene des französischen Originals bis ins einzelne gehend ausgeführt ist.

In den nächsten Szenen gehen beide Dichter auseinander. Den IV. Akt des französischen Stückes beschließt eine Szene (9.), in welcher Micérine der Arthénice meldet, ein Greis, bedeckt mit Blut und Wunden, wünsche ihren Vater Phanès

zu sprechen. An Stelle dieser Szene finden wir bei Zeno (II, 17) als Schlußszene des II. Aktes eine andere, in der wir selbst Augenzeuge der Verfolgung des Canopo durch Orgonte werden, der jenen als den Urheber des Aufstandes in der Stadt Memphis bezeichnet. Artenice erbietet sich, den Canopo auf seinen Wunsch zum König Amasi zu führen.

In dem sich jetzt anschließenden III. Akt des italienischen Stückes finden wir auch manche Szene des V. Aktes des Franzosen nachgeahmt. Die beiden ersten Szenen, also La Grange V, 1 und Zeno III, 1 (Gespräch zwischen Nitocris und Amasis), können wir ihres verschiedenen Inhaltes wegen kaum mit einander vergleichen.

Die Nachahmung beginnt erst mit Zeno III, 2, welche Szene ihr Urbild bei La Grange V, 2 hat. Es ist in beiden Bearbeitungen nur die kurze Szene, wo Athénice dem Amasis die Ankunft des Greises meldet:

Arthénice: Un étranger tremblant, percé de coups,
Quis sous le faix des ans ne se soutient qu'à peine,
Vous apprendera, seigneur . . . . .

— — — — — — —

Artenice: Vecchio straniero, e ignoto
Di te richiede. Ei ti esporrà l'arcano.

Bei beiden Dichtern tritt nun in den folgenden, einander entsprechenden Szenen (Zeno III, 3 = La Grange V, 3) dieser Greis selbst auf, der beim Italiener, wie wir wissen, den Namen Canopo, beim Franzosen den Namen Ménès führt. Diese sehr ergreifende Szene findet sich also schon im französischen Original, und Zeno hat sie nur wörtlich übersetzt.

Amasis ist erstaunt, als er in dem Greise den Erzieher seines Sohnes erkennt:

Que vois-je! Est-ce Ménès? en croirai-je mes yeux?

— — — — — — — —

Che mai vegg'io! quegli è Canopo.

Ménès macht nun dem König die Mitteilung, daß dessen Sohn nicht weit vom königlichen Palaste heute morgen ermordet und daß er selbst zum Tode verwundet worden sei Der König fragt zunächst, wer ihn verwundet habe:

Amasis: O Dieux! qui t'a porté de si funestes coups?
Ménès: Celui qui par un coup à l'État plus funeste,
A privé votre fils de la clarté céleste.
Amasis: Mon fils! tu me surprends! . . . . .

— — — — — — — —

Amasi: Chi tanto osò?
Canopo: La stessa man, la stessa,
Che il tuo gran figlio iniquamente uccise.
Amasi: Mio figlio?

Ménès gibt noch eine nähere Schilderung des Überfalls, die Zeno auf drei Zeilen reduziert hat.

Noch enger ist der Anschluß bei Zeno III, 5 an La Grange V, 4, denn diese Szene ist eine ganz wortgetreue Übersetzung der seiner Vorlage. Sesostris kommt und ist erstaunt, Ménès hier zu finden, den er doch erschlagen zu haben glaubt. Ménès klärt nun die ganze Sachlage auf. Ich lasse einen Teil der Szene hier folgen:

Amasis: Approche: connois-tu ce vieillard?
Sésostris Justes Dieux!
Amasis: Quel trouble te saisit? Ménès, tourne les yeux.
N'est-ce pas là mon fils?
Ménès: Lui, seigneur! Ah, le traître!
C'est là son assassin que vous voyez paroître.

— — — — — — — —

Amasi: Vieni. Appressati. Mira:
Dì: Ravvisi colui?
Sesostri: Numi, qual vista!
Amasi: Ti turbi? non rispondi?
Canopo, a me ti volgi. Osserva. Parla.
Non è questi il mio figlio?
Canopo: Quegli Signor? quegli tuo figlio? Ah, l'empio!
Quello è il suo traditor, quel l'omicida.

Ebenso wie diese Szene ist auch die 6. Szene des III. Aktes bei Zeno nur mehr oder weniger eine Übersetzung der Szene V, 5 von La Grange. Inhaltlich stimmen sie überein, doch ist gerade diese Szene beim Italiener noch etwas dramatisch belebter als beim französischen Vorbild. Auf die Frage des Königs bekennt sich Sesostris offen als den Mörder dessen Sohnes, ja er sagt ihm nun auch, wer er eigentlich ist.

Amasis: M'as-tu ravi mon fils?
Sésostris: Oui, tyran, il est mort;
Et l'on vient de te faire un fidèle rapport.
Amasis: Traître! qu'espérois-tu de cette barbarie?
Quel étoit ton dessein? quelle aveugle furie
Dans le sang de mon fils t'a fait tremper les mains?
Sésostris: Quand tu sauras mon nom, tu sauras mes desseins.
Amasis: Eh! quel es-tu? réponds, perfide!
Sésostris: Et qui puis-je être?
Après ce que j'ai fait me peux-tu méconnoître?
Et ce bras tout sanglant du meurtre de ton fils,
T'apprend-il pas assez que je suis Sésostris?

— — — — — — — —

Amasi: Per te Osiri morì?
Sesostri: Morì, o tiranno.
Amasi: Traditor! quale speme?
Qual disegno era il tuo? Quale al misfatto,
Qual mai ti mosse ira esecranda, e ria?
Sesostri: Tutto saprai, quando saprai qual sia.
Amasi: E ben chi sei? Parla, o crudel. Chi sono?
Sesostri: Dal colpo che fec'io, non mi conosci?
Ei t'insegni qual sono, ei mi ti mostri.
Odilo: e ne paventa. Jo son Sesostri.

Als der Tyrann dies erfährt, da kennt seine Rache und Wut keine Grenzen mehr, er befiehlt den Wachen Sesostris zu töten. Sesostris wirft jetzt sein Schwert vor des Königs Füße mit den Worten:

Sésostris: Ton sang devoit laver une tache si noire:
Mais si de le verser je n'ai pas eu la gloire,
Je t'ai ravi ton fils, et gracês à mes soins,
C'est toujours un tyran que l'Égypte a de moins.

— — — — — — — —

Sesostri: Volea sotto quel ferro
Vederti esangue; unir il padre al figlio.
Mi fu avverso il destin. Pur mi consolo,
Col tuo Osiri trafitto,
Che un tiranno di meno avrà l'Egitto.

Nitocris, die im französischen Stück bei diesem Auftritt auf der Bühne mit zugegen ist, erkennt also schon hier in Sesostris ihren Sohn. Diesen sehr wichtigen Zug hat Zeno in dieser Szene weggelassen, er bringt ihn erst später, denn

bei ihm erfährt die Königin dies erst — wie wir sehen werden — in der allerletzten Szene des italienischen Stückes.

Mit der soeben betrachteten Szene schließt die Abhängigkeit Zenos von La Grange, oder besser gesagt, die sklavische Nachahmung, denn inhaltlich stimmen im großen und ganzen beide Dichter auch jetzt noch überein, nur hat Zeno manche Züge und Motive abgeändert.

La Grange beschließt seine „Amasis" mit vier Szenen (V, 6—9), die etwa folgenden Inhalt haben: Nitocris schwebt in Angst und Pein, da ihr Sohn getötet werden soll, ja sie ist sogar, als sie diese Nachricht erfährt, einer Ohnmacht nahe. Da tritt Sesostris selbst auf und meldet, daß er Amasi im Tempel umgebracht habe, er hingegen dem Phanès seine Rettung verdanke. Er gibt dann noch einen ziemlich langen Bericht, worin er die näheren Umstände uns weiter auseinandersetzt. Nitocris erteilt am Schluß dem glücklichen Paare Arthénice und Sésostris ihren Segen.

Bei Zeno hingegen spielen die letzten Szenen (III, 9—15) im Tempel selbst. Amasi hat Sesostri an einer Säule festbinden lassen und läßt nun Nitocri kommen, die denn auch unter scharfer Bewachung herbeigeführt wird. Er fordert sie nun auf, dem Mörder ihres Sohnes das Haupt abzuschlagen, und schon will sie sich hinreißen lassen, diesen zu töten, da tritt Artenice dazwischen und klärt der Nitocri den Betrug des Königs auf. Die Königin freut sich, in Sesostri ihren Sohn wiedergefunden zu haben und fordert ihn auf, jetzt seinen Vater und seine Brüder zu rächen. Auch Fanete und der Hauptmann Orgonte, die inzwischen mit gezückten Schwertern auf die Bühne gestürzt sind, wollen den Tod des Amasi. Am Schluß wird der Tyrann abgeführt und kündet uns noch in seinen letzten Worten, die in einen Fluch auf Sesostri und sein Geschlecht bestehen, seinen nahen Tod an:

Andiamo. Jo morirò; ma temi ancora
D'Amasi le vendette. Ancor sepolto
Tuo nimico m'avrai. M'avrà l'Egitto
Suo funesto tiranno.

Scoterò nel tuo soglio,
Turberò nel tuo letto
La tua pace, e il tuo amore: col mio sdegno
Sarò fatale al Re, fatale al Regno.

Sesostri und Artenice treten jetzt die Herrschaft über Ägypthen an.

Aus der Vergleichung der beiden Bearbeitungen ergibt sich wohl mit Sicherheit, daß Zeno im großen und ganzen in seinem Melodrama der französischen Tragödie im Verlauf der Szenen und im ganzen Gang der Handlung folgte. Auch in fast allen Charakteren und häufig genug im Ausdruck schloß er sich eng an das französische Original an. Keinen Akt desselben hat er unbenützt gelassen, vielmehr hat er aus jedem Akt des Franzosen einige Szenen nachgeahmt. Wie beim französischen Vorbilde hat uns Zeno recht hübsch die gegenseitige Liebe der Artenice und des Sesostris geschildert; in Amasis erblicken wir in beiden Bearbeitungen den grausamen Tyrannen, und der erbitterte Haß der Artenice gegen Amasis tritt bei beiden Dichtern deutlich zutage, von beiden ist die Gestalt der Königin Nitocris mit Liebe gezeichnet. Zenos „Sesostri Re di Egitto" kann sich aber ebenbürtig der französischen Tragödie „Amasis" zur Seite stellen. Wir finden manche treffliche Szene, so daß wir wohl den Beifall begreifen können, den das Stück in Itatien erlangte. Übrigens ist auch wieder unerklärlich, weshalb Zeno den Titel seines Melodramas abgeändert hat, denn wie wir aus der Behandlung der beiden Stücke gesehen haben, vollführt Sesostri keineswegs größere Taten, tritt auch nicht mehr aus dem Rahmen des ganzen Dramas heraus als wie Amasi. Es scheint mir eher, als wolle der Dichter hier wie auch bei seinem „ Costantino"[1]) und bei seinem „Gioaz"[2]) durch Änderung des Titels die Nachahmung des französischen Originals einigermaßen bemänteln. Allerdings steht diesem die mehr oder weniger genaue Quellenangabe in seinem Vorreden gegenüber.

---

[1]) pg. 43 dieser Abhandlung.
[2]) pg. 81 „ „

Anhang.

Zeno und der französische Roman des XVII. Jahrhunderts.

La Calprenède.

1699 ging, so berichtet Negri[1]), im Theater Pratolino zu Venedig Zenos *„Faramondo"* in Szene, ein Melodrama, das unser Dichter für den Großherzog Ferdinand von Toskana geschrieben hatte. Dieser Gönner, dem Zeno auch dieses Drama widmete, beschenkte ihn darauf mit einer Silberbarre von 200 Unzen Gewicht, wie Zeno uns selbst in einem seiner Briefe berichtet[2]). An einer anderen Stelle[3]) spricht Zeno von dem ‚grand' applauso', den sein Stück im genannten Theater gefunden hat.

Der Inhalt des „Faramondo" ist folgender: Gustavo, der König der Cimbern und Böhmen, hat zwei Söhne, Sveno und Adolfo, und eine Tochter Rosimonda. Diese hat zwei Liebhaber, Faramondo, den König der Franken, und Gernando den König der Sueven. Beide sind jedoch Freunde und Bundesgenossen im Kampfe gegen Gustavo. Sie besiegen das Heer der Cimbern in einer Feldschlacht, wodurch sich Gustavo gezwungen sieht, seinen Rückzug nach Böhmen anzutreten. Die beiden verbündeten Könige dringen nun immer

[1]) Negri a. a. O. pg. 70.
[2]) Zenos Lettere Bd. II, pg. 246 (vom 10. März 1714).
[3]) Zenos Lettere Bd. I, pg. 88.

weiter nach Cimbrien nach, belagern und nehmen die Hauptstadt des Landes ein. Sveno, der die Stadt verteidigt, wird von Faramondo getötet und Rosimonda als Gefangene fortgeführt. Der Tod dieses cimbrischen Prinzen gibt, wie Zeno mit Recht im Vorwort bemerkt, erst die eigentliche Verwickelung des Dramas. Denn dadurch erklärt sich erst der Haß und Zorn Gustavos, der sogar demjenigen die Hand seiner Tochter verspricht, der ihm das Haupt Faramondos bringe. Gernando, der mit der Zeit in Faramondo seinen Nebenbuhler erkennt, buhlt jetzt um die Freundschaft der Cimbern, die Gustavo ihm auch gewährt. Doch gleichsam als Pfand seiner Treue soll er stets den Untergang und den Tod Faramondos vor Augen haben. Gernando und Tebaldo, ein cimbrischer Hauptmann, bekommen wirklich den Frankenkönig in ihre Gewalt, doch erhält dieser von Rosimonda, in deren Herzen unterdessen ein edleres Gefühl überwiegt, die Freiheit zurück.

Wie in fast allen Melodramen Zenos, so finden wir auch in diesem Stück noch ein zweites Liebespaar, nämlich den cimbrischen Prinzen Adolfo und Clotilde, die Schwester Faramondos. Unser Stück hat einen höchst merkwürdigen Schluß. Es stellt sich heraus, daß Sveno, der von Faramondo den Todesstreich erhalten hat, gar nicht der Sohn des Cimbernkönigs ist, sondern der des Hauptmanns Tebaldo. Der wahre Cimbernprinz ist vielmehr Childerico, der bei unserem Dichter das ganze Stück hindurch die unbedeutende Rolle eines Vertrauten der Rosimonda gespielt hat und für den Sohn Tebaldos gehalten wurde. Gustavo sieht nun ein, daß der Schwur gegen das Haupt Faramondos gar keine Berechtigung hatte. Um vielmehr seiner Freude über den wiedererkannten Sohn einen rechten Ausdruck zu verleihen, gibt Gustavo dem Faramondo Rosimonda zur Frau.

In diesem Melodrama ist die Charakterzeichnung der einzelnen Personen ganz mißlungen, sie sind zu oberflächlich gezeichnet, ganz ohne Leben und Blut. Besonders Gernando ist bei unserem Dichter ein in seinen Plänen und Entschlüssen

sehr wankelmütiger und schwankender König, der erst Faramondos Freund und Bundesgenosse ist, dann aber plötzlich zu den Feinden übergeht und jetzt sogar seinem früheren Freunde nach dem Leben trachtet. Ein ähnlicher Umschwung macht sich im Charakter der Rosimonda bemerkbar. Zu Beginn unseres Stückes schwört sie am Totenbett ihres Bruders Sveno dem Faramondo ewige Rache, gegen Schluß hingegen schenkt sie diesem, der doch jetzt in der Gewalt ihres Vaters ist, die Freiheit. Die dem Dichter am besten gelungene Gestalt ist allenfalls noch die Faramondos. Ziemlich unwahrscheinlich ist der ganze Schluß des Stückes mit seiner Aufklärungsszene. — Neben all diesen Schwächen finden wir aber auch wieder trefflich gelungene Szenen und viele sprachliche Schönheiten, ich erinnere nur an den feierlichen Racheschwur, den der Cimbernkönig am Altar gegen Faramondo schwört (I, 7).

Betrachten wir nun die Quelle zu der Fabel dieses Stückes. Zeno gibt sie uns selbst in der Vorrede zu seinem „Faramondo“ an (Gozziausgabe Bd. VI. pg. 5). Er sagt daselbst: „Confesso di esser singolarmente tenuto a Mons. de la Calprenede, che non solo me ha dato il motivo, ma ancora mi ha somministrata una parte del viluppo nello seconda Parte del suo ‚Faramondo‘ o sia della sua ‚Storia di Francia‘.“

Der französische Roman „Faramond ou l'Histoire de France“ von La Calprenède (1609—1663) wurde 1661 veröffentlicht und besteht aus 7 Bänden, denen später (1670) noch 5 weitere Bände aus der Feder eines Pierre de Vaumière folgten. Benutzt ist von Zeno nur der zweite Band.

Bei einem Vergleiche des italienischen Melodramas mit dem französischen Roman finden wir in der Tat einige Überstimmungen, doch ist die Abhängigkeit Zenos von diesem französischen Vorbilde bei weitem nicht so groß, wie man vielleicht auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist. Im Gegenteil hat unser Dichter aus seiner eigenen Phantasie viele Züge hinzugefügt, die wir gar nicht einmal im französischen Roman angedeutet finden.

Was zunächst die Namen anlangt, so hat Zeno aus seiner französischen Quelle nur die der Hauptthelden, Faramond und Rosimonde, beibehalten. Die Schwester des Frankenkönigs, Clotilde bei Zeno, trägt bei La Calprenède den Namen Polixène; Adolfo, der cimbrische Prinz, heißt im französischen Roman Theobalde, während der Hauptmann Teobaldo — entschieden eine Beeinflussung in der Namengebung — des italienischen Stückes sein Urbild im Erzieher Briomer hat. Eine Person, die dem Childerico entspräche, ist bei La Calprenède nicht zu finden, sie ist also eine selbständige Erfindung unseres Dichters.

Übereinstimmend mit dem französischen Original finden wir bei Zeno die Einnahme der Hauptstadt Cimbriens durch Faramond, die Gefangennahme Rosimondes und die Liebe des Helden zu seiner Gefangenen. Der Haß, mit dem Rosimonde gegen Faramond erfüllt ist, ihre stolze Verachtung, mit der sie dem Mörder ihres Bruders — bei La Calprenède ihres Verlobten — begegnet, ist schon in der französischen Vorlage zu finden. Um Rosimonde milder zu stimmen, schenkt Faramond ihr die Freiheit wieder. Doch trotzdem ist der Haß Rosimondes keineswegs erloschen, es macht sich blos in ihrem Herzen eine edlere Gesinnung breit, welche sie schließlich, als Faramond sich in der Gewalt ihres Vaters befindet, zu dem Entschlusse treibt, diesen wieder freizugeben.

Dies wären etwa die Züge und Motive, die Zeno seinem französischen Vorbilde entnommen hat. Erwähnt sei noch, daß bei La Calprenède Faramonds Bundesgenosse der Burgunderkönig Gondioch ist, bei Zeno hingegen der Suevenkönig Gernando. Bei beiden Dichtern ist dann Eifersucht die Ursache ihrer Entzweiung, Gondioch kämpft im offenen Kriege gegen Faramond, wird jedoch geschlagen, Gernando hingegen geht zu den Cimbern über und wird seines früheren Bundesgenossen größter Feind. Eine freie Erfindung unseres Dichters ist auch der furchtbare Schwur des Cimbernkönigs, der dem Mörder Faramonds die Hand seiner Tochter Rosimonde verspricht.

Auch Zeno schließt sich[1]) der Ansicht La Calprenèdes an, daß Faramond als der große Gründer der französischen Monarchie und als Urheber des salischen Gesetzes zu betrachten ist. Körting[2]) erwähnt einige alte Drucke, die ausführlichere Belehrung geben, wonach man Faramond nicht als einen Helden der Sage, sondern lediglich als ein Produkt allerdings frühzeitig gelehrter Fiktion bezeichnen kann.

Wir sehen also im „Faramondo" eine ziemlich freie Dramatisierung einiger Episoden des 2. Bandes des französischen Romans. Zeno mußte notgedrungen viele Züge, Motive und Episoden, die das französische Vorbild aufweist, streichen, schon um eine einigermaßen nicht mit zuviel Episoden und nebensächlichen Dingen überladene dramatische Handlung zu erzielen, die er in den engen Rahmen von 3 Akten zusammendrängen mußte. Die Änderungen, die Zeno mit dem Roman vornahm, sind also teils solche, wie sie schon die Verschiedenheit der beiden Dichtungsarten, Roman und Drama, erheischen, teils Verbesserungen oder Steigerungen, teils bloße, nicht gerade notwendige Umgestaltungen. Der Mangel an organischer Einheit, der in diesem Stücke Zenos an manchen Stellen unverkennbar ist, rührt natürlich auch aus dem zu Grunde liegenden Roman her, wo bei einer noch viel größeren Fülle der verschiedenartigsten Motive von einer inneren Einheit noch viel weniger die Rede sein kann.

---

[1]) Vorrede zu „Faramondo".

[2]) Körting: Gesch. des frz. Romans im 17. Jh. Band I pg. 332.

Schluß.

Wir sind mit unserer Betrachtung über Zenos Stellung und seiner Abhängigkeit von der französischen Tragödie zu Ende. Wir haben gesehen, daß Zeno in vielen seiner Melodramen die französische Tragödie sklavisch nachahmte, für manche allerdings nur den Stoff, die Haupthandlung und einige Züge aus ihr entnahm und mit seiner dichterischen Gestaltungskraft die Verbindung der einzelnen entnommenen Motive geschickt durchführte. Die französischen Nachahmungen fallen nicht in eine kurz, scharf abgegrenzte Periode von Zenos dramatischer Tätigkeit, sie verteilen sich über dieselbe hin, und zwar liegt, wenn wir die Entstehungsjahre der einzelnen Dramen vergleichen, zwischen jedem der französischen Tragödie nachgeahmten Stücke ein Mindestzeitraum von je zwei Jahren. Nach 1728 („Mitridate") hört die Nachahmung der französischen Tragödie auf. Sonst beruhen seine Melodramen meist auf eigener Erfindung mit Benutzung und Zugrundelegung der alten griechischen und römischen Geschichtsquellen.

Zeno war ja kein dichterisches Genie, und wenn er deshalb als beachtenswertes Talent nur unter die Dichter zweiten Ranges zu rechnen ist, so schmälert diese Tatsache keineswegs den Ruhm, der sich stets mit dem Namen Zenos verbindet, nämlich der Ruhm, der eigentliche Schöpfer und Neubeleber des italienischen Melodramas gewesen zu sein. Sein Stern wird am Firmament der Dichtkunst und Poesie nicht erlöschen, höchstens durch seine Nachfolger etwas verdunkelt

werden. Ihm bleibt ferner das Verdienst — und dies ist gewiss kein Kleines — seinem großen Nachfolger Pietro Metastasio den Weg geebnet zu haben, den dieser betrat, um das italienische Melodrama auf die Höhe und zu der Vollendung zu führen, die es überhaupt erreichen konnte. Unerwähnt möge nicht bleiben, daß auch Metastasio in manchen seiner Melodramen auf die Stücke Zenos zurückgreift.

Literatur.

Apostolo Zeno: Poesie dramatiche ed. Gasparo Gozzi. Venedig 1744. 10 Bde.

Apostolo Zeno: Lettere. Venedig 1752. 3 Bde.

Apostolo Zeno: Lettere, seconda edizione. Venedig 1785. 6 Bde.

Apostolo Zeno: Drammi scelti. Venedig 1790.

Apostolo Zeno: Oeuvres dramatiques, traduites de l'Italien. Paris 1758. 2 Bde.

Francesco Negri: Vita di Apostolo Zeno. Venedig 1816.

Angelo Fabroni: Vitae Italiorum doctrina excellentium qui saeculis XVII. et XVIII. floruerunt. Pisa 1782. Bd. 9.

Luigi Pistorelli: I melodrammi di Apostolo Zeno. Padua 1894.

Houdar de La Motte: Oeuvres. Paris 1754. 8 Bde.

Philippe Quinault: Théâtre. Paris 1715. 5 Bände.

Thomas Corneille: Théâtre. Amsterdam 1718. 5 Bde.

Gustave Reynier: Thomas Corneille, sa vie et son théâtre. Paris 1892.

Jean Racine: Oeuvres, ed. Mesnard. Paris 1865—73.

Léonce Person: Histoire du Venceslas de Rotrou. Paris 1882.

Wiese-Pèrcopo: Geschichte der italienischen Literatur. Leipzig und Wien 1899.

M. Landau: Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrhundert. Berlin 1899.

M. Landau: Die italienische Literatur am österreichischen Hofe. Wien 1879.

Lombardi: Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII. Venedig 1832. 6 Bde.

Maffei: Storia della letteratura italiana. Mailand 1824.

Suchier-Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur. Leipzig und Wien. 1900.

Klein: Geschichte des Dramas. Leipzig 1868 ff. 13 Bde.

Lotheissen: Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. Wien 1877 ff. 4 Bde.

Körting: Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Leipzig und Oppeln 1885. 2 Bde.

Inhaltsverzeichnis.

Vita.

Ich, Willy Carl Pietzsch, evang.-luther. Konfession, wurde am 24. April 1886 als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Carl Pietzsch in Gera, Fürstentum Reuß j. L., geboren. Nach Besuch der Vorschule des Realgymnasiums meiner Vaterstadt trat ich Ostern 1895 in die Sexta derselben Anstalt ein, die ich Ostern 1904 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich bezog sodann die Universität Leipzig, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Ostern 1905 besuchte ich auf ein Semester die Universität München, und Sommersemester 1906 verbrachte ich an der Universität Genf. Die übrigen Semester entfallen auf Leipzig.

Im Verlaufe meiner Studienzeit hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: Birch-Hirschfeld, Bouvier, Deutschbein, Heinze, Köster, Mercier, Muncker, Ritter, Schick, Séchehaye, Sievers, Thudichum, Volkelt, Weigand, Wülker und Wundt. Dem romanischen Seminare des Herrn Prof. Birch-Hirschfeld und dem englischen Seminare unter Leitung des Herrn Prof. Wülker gehörte ich mehrere Semester als ordentliches bezw. außerordentliches Mitglied an. Ferner beteiligte ich mich an den mhd. Übungen im deutschen Proseminar des Herrn Prof. v. Bahder, sowie an den neusprachlichen Übungen der Herren Lektoren Blinkhorn und Simon in München, Cohen und Davies in Leipzig. Außerdem nahm ich noch an den Übungen im philos.-pädagog. Seminar des Herrn Prof. Volkelt und an denen des praktisch-pädagog. Seminars unter Leitung von Prof. Hartmann teil.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu grossem Danke verpflichtet, insbesondere Herrn Prof. Dr. Birch-Hirschfeld, der die vorliegende Arbeit in ihrem Werden stets mit freundlicher Teilnahme begleitet hat.

